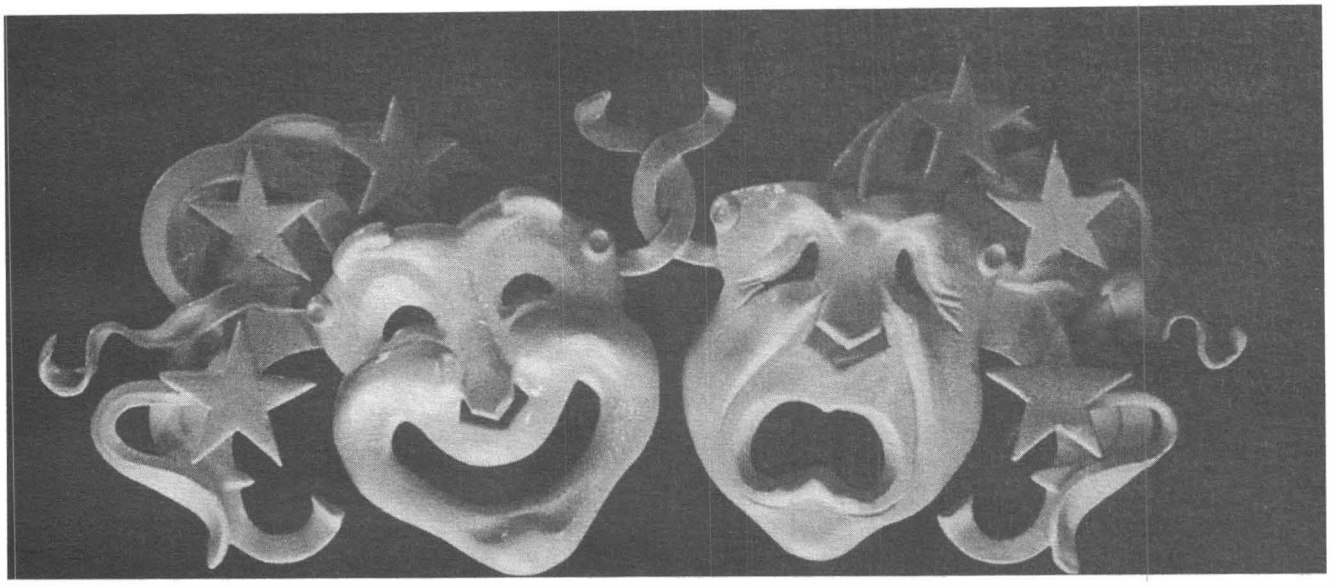
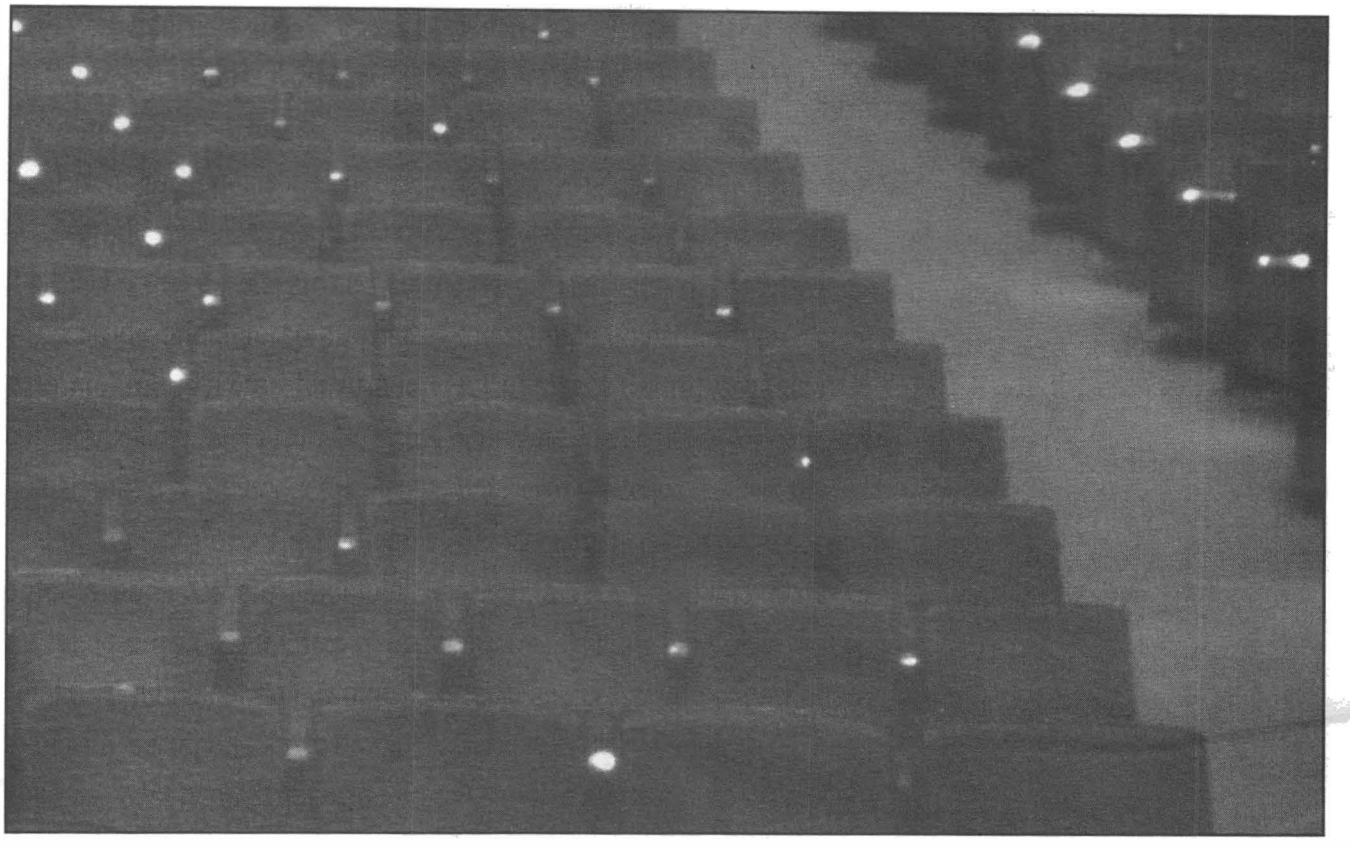


Mariana Voicu

În teatru, Seara vine-ntotdeauna...

Dacă ți se întâmplă să iubești teatrul, îl iubești chiar și atunci când crede că lui i se cuvine totul... îl iubești acceptând ca pe un lucru firesc să fii mereu tu acela care sărută...
Dacă-l iubești, îl înțelegi. Și dacă-l înțelegi, îl ierți. Îl ierți că nu-i o mănăstire de maici sau un pension de demoazele. Și apoi nici nu-i chiar atât de sigur că, așa fiind, ți-ar plăcea, nu? Sunt un om cu frica lui Dumnezeu, dar să o ții așa, o viață, în post și cele sfinte, mi se pare nobil și folositor, dar, Doamne iartă-mă, oarecum cam monoton.
Pe când în teatru oamenii beau și se ceartă, mai beau și se împacă, mai beau și iar se înjură, ei și? Mai scapă câte un ochi în ograda vecinului, îi mai abat privirea într-o parte și-i fură floarea de sub nas, ei și? În teatru farsele nu-s întotdeauna farse și răutățile nu întotdeauna doar atât. Ei și? În teatru deosebești cu greu zâmbetul de mucava de cel real, și sărutul descoperi târziu, târziu de tot că nu a fost iubire. Ei și? De fapt, în teatru este ca-n viață, doar că totul se întâmplă într-un timp comprimat și deci la o tensiune mai mare.
Ei și, ei și? Pentru că oricum ar fi, acolo ziua în teatru vine întotdeauna seara.
Și chiar dacă în foaiere și în sală și pe coridoare și în culise e întuneric și e frig, *simți* peste tot o tensiune egală cu căldura și lumina. Călăuziți de câtă flacără au în ființa lor histrionică, actorii pătrund în spațiul sacru al altui eu ca într-o catedrală și, încet, încet, acesta devine dublul lor: îl apără, îl apără și-l iubesc, și-l înțeleg, și oricine ar fi, prelat sau criminal de rând, sunt una cu el.



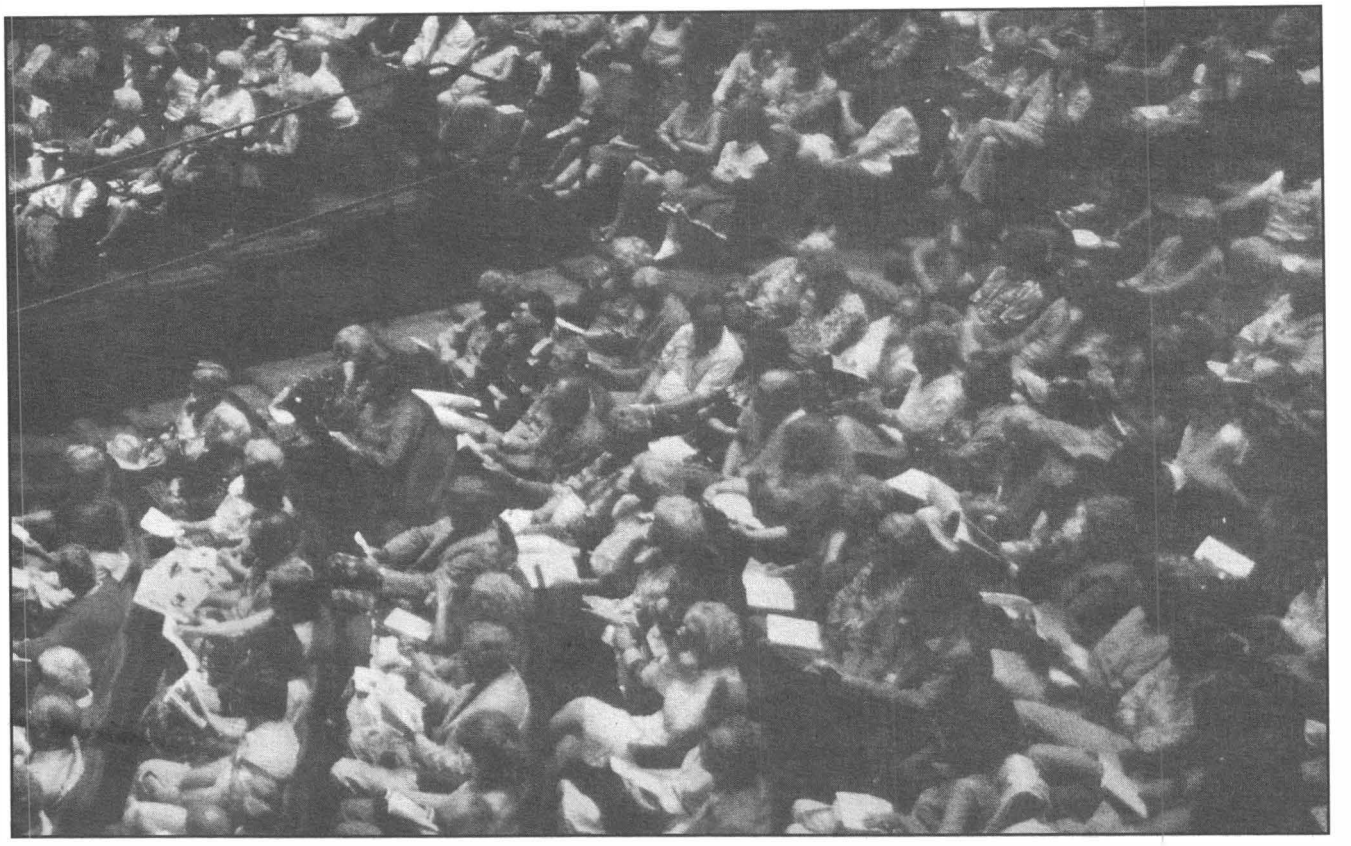
O enormă suferință, reală, pustiitoare a actorului – doar a celui adevărat – dublează în fiecare seară catastrofa lăuntrică a personajului, și nu întotdeauna lacrimile lui sunt „recuzită consumabilă". Dar asta nu trebuie să se vadă din sală. Ochiul spectatorului obișnuit nici nu poate vedea asta.

În teatru seara este, de bună seamă, un miracol!

Atunci se fac, de fapt, în teatru „plățile". Abia atunci afli care este *valoarea* în raport cu *prețul* stabilit după criterii laice, ziua. Atunci au loc cele mai spectaculoase răsturnări de sentimente și resentimente. Atunci devii cel mai prost și cel mai fericit negustor din lume: dai tot ce-ai clădit, logic, ziua – pe-o emoție, pe o bucurie și un suspin, seara. Și poate că prețul este prea mic...

Este o fericire că în teatru *vine* întotdeauna Seara. Actorii calcă peste hotarul la care ne oprim noi, toți cei ce nu știm să fim altfel decât așa cum suntem, buni sau răi, și ajung în iluzoriul univers al ficțiunii, și pentru ei un timp îndelungat, vreme de-o iubire sau de-o trădare, vreme de-o nuntă sau de-o moarte, ceasul lumii se oprește.

În lume sunt războaie, în lume omul a atins un corp ceresc, în lume toate cele date omului sunt trecute cu câtă demnitate crede el de cuviință să le treacă, dar orice ar fi în lume,



seara teatrului vine negreşit. Din fericire: pentru că numai aici clipa se opreşte, fermecată, la comanda celebrului personaj, numai aici poţi pătrunde, călăuzit de arderea actorului, în tărâmul tinereţii veşnice. Pentru că aici, numai aici, Alice rămâne pururi fetiţă şi Hamlet nu ajunge niciodată rege: au păcălit timpul.

Harul histrionului este, de bună seamă, un dar al zânelor! Dar nu-l primesc – cei care-l primesc – degeaba. Primindu-l, li se întâmplă uneori să trebuiască a da în schimb, să plătească, adică, cu alte daruri. Şi se pomenesc deodată că au uitat ceea ce credeau ei că ştiu atât de bine: uneori iubirea, alteori prietenia, uneori demnitatea, câteodată fidelitatea, sau onoarea... Dar câte nu poţi uita?

Dar tot din fericire, seara în teatru nu e veşnică. Şi este minunat să fi putut afla asta la timp. Pentru ca să-i poţi ierta pe Iago sau pe Lady Macbeth, pe Caliban sau pe Arturo Ui că într-o seară, doar într-o seară, nu s-au putut despărţi de omul-actor şi, furişaţi în hainele lui civile, te-au întâlnit a doua zi pe culoarele teatrului, iubindu-te sau certându-te histrionic.

Aşa este în teatru. Ca nicăieri altundeva. În teatru trebuie să ştii să aştepţi seara, să ai puterea, născută din înţelegătoare iubire.

Pentru că în teatru SEARA, chiar dacă pleacă peste o clipă, revine, revine întotdeauna...

Ioana Ichim

Post-scriptum subiectiv la Gala Premiilor UNITER

Acordarea şi decernarea unor premii a reprezentat întotdeauna un prilej de emoţie, bucurie, curiozitate, deziluzie. Fie ele competiţii sportive, şcolare, artistice sau de orice altă natură, toate au un punct comun: existenţa unui învingător, a celui mai... dintre cei mai...

Pe lângă competiţia în sine, a show-*urilor organizate cu ocazia decernărilor, pe lângă curiozitatea de a afla numele câştigătorilor, interesul şi emoţia pe care eu personal le resimt atunci când urmăresc o astfel de manifestare sunt stârnite de dorinţa de a vedea, lucru extrem de rar, oameni fericiţi. Din acest*

Foto: Florin Eşanu

Marin Moraru în sală

punct de vedere, decernarea premiilor Oscar din acest an a fost o încântare: de la lacrimile lui Gwyneth Paltrow („Oscar"-ul pentru cea mai bună actriță) până la acrobațiile peste scaune și îmbrățișările lui Roberto Benigni („Oscar"-ul pentru cel mai bun actor și cel mai bun film străin), întreaga sală a respirat odată cu fericiții învingători; i-a admirat sau invidiat, i-a felicitat sau înjurat în gând, dar în mod cert, toți au fost atinși de acea vibrație stârnită de prezența fericirii în stare pură.

Urmărind Gala Premiilor UNITER din acest an, de altfel un spectacol reușit atât pentru scenă cât și pentru televiziune, am avut un singur regret. Cu excepția doar a câtorva dintre laureați, la marea majoritate dintre ei nu am mai simțit că acel moment, prin care trec, este unic în felul lui; că în clipa aceea „toată lumea e a lor"; că după luni și ani de muncă, de deznădejdi ori bucurii, lor le-au fost recunoscute talentul și arta.

Oare oamenii noștri chiar nu se mai pot bucura? Nu mai pot fi fericiți măcar pentru o clipă? Sau poate aceste premii au venit târziu, când oboseala a pus deja stăpânire pe marii noștrii artiști?

Nu știu. Știu doar că-mi doresc ca la următoarea Gală valurile de emoție și bucurie să se reverse din nou asupra publicului, așa cum s-a întâmplat de atâtea ori în anii trecuți.

Foto: Florin Eșanu

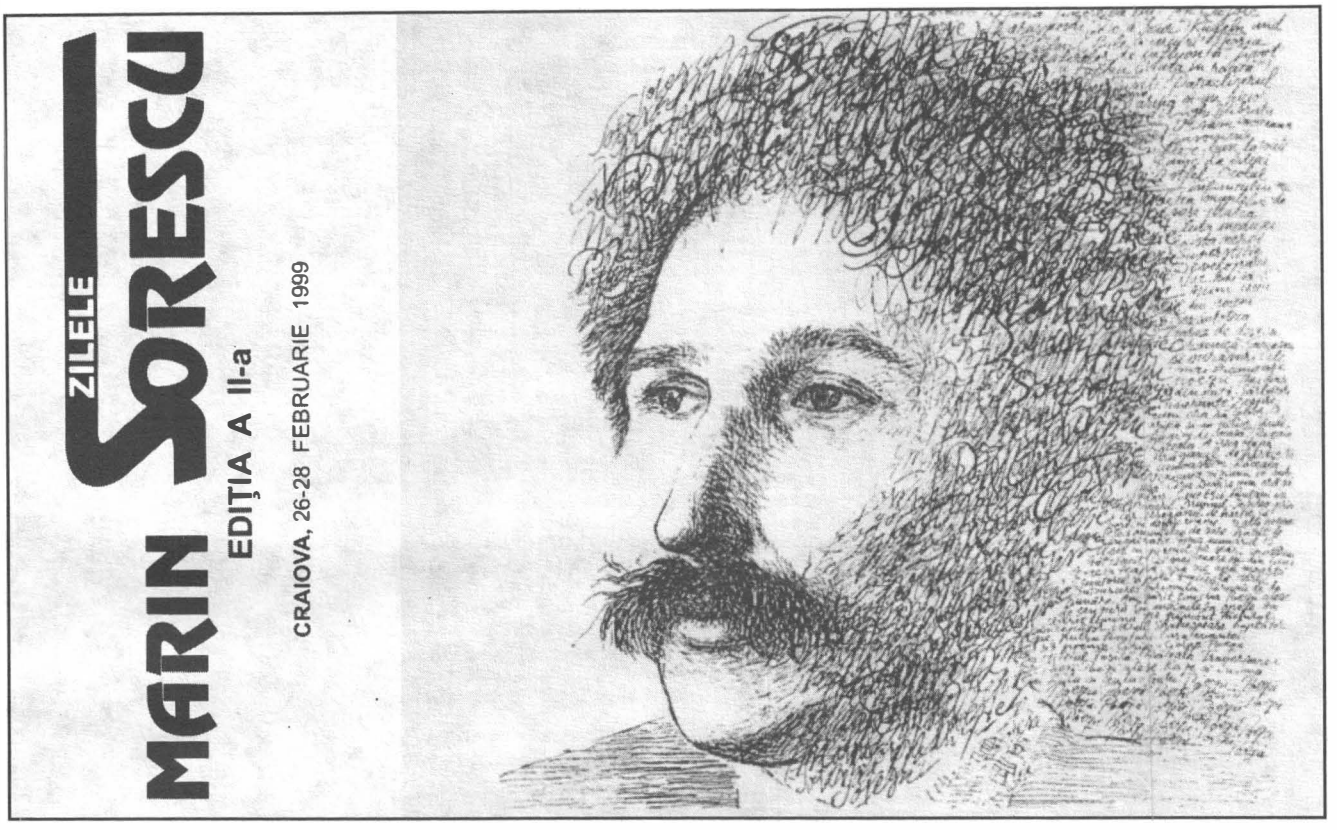
Victor Rebengiuc și Ion Caramitru pe scenă

De invidiat

Ieri, azi, mâine la Naţionalul craiovean

Dacă simţim nevoia să ne lăudăm cu succesele noastre culturale în lume, primul domeniu este, fără dubii, teatrul. Dacă vrem să fim mai exacţi, prima instituţie ce se oferă ca exemplu este Teatrul Naţional din Craiova. Nu este vorba de numărul turneelor în străinătate (oricum impresionant), ci de calitatea acestora, de valoarea confirmată în festivaluri prestigioase, de faptul că ziare şi reviste de ţinută, prin semnătura unor critici avizaţi (deci, şi temuţi), nu-şi precupeţesc laudele. Mai toate spectacolele duse în lume poartă girul marelui talent care este Silviu Purcărete pentru care epitetele criticilor, de cele mai multe ori, ating superlativul. Şi în revista noastră am citat din asemenea dezlănţuiri de admiraţie, dar acum şi aici ne interesează Naţionalul craiovean acasă, în faţa spectatorilor săi, fără Purcărete, fără faima de pe alte meleaguri, Naţionalul craiovean condus de Emil Boroghină, director care are abilitatea de a-şi pune la dispoziţie trupa şi altor creatori, ţinând-o tot timpul într-o stare de efervescenţă, provocând-o mereu la măsurarea cu sine. La Craiova, au fost invitaţi şi Tompa Gabor, acum lucrează Vlad Mugur, în producţie a intrat şi Mihai Măniuţiu, lor adăugându-li-se forţele propriu-zise ale teatrului. Aşadar, ce s-a mai întâmplat şi se întâmplă la Naţionalul craiovean? La început de primăvară a fost Festivalul „Marin Sorescu": timp de trei zile dramaturgul-poet a fost personajul principal. Spectacolele, evident, au constituit pivotul sărbătoririi şi tinerii noştri colaboratori dau seamă mai jos despre ele. A fost dezvelit un bust datorat lui Ion Nicodim, ce va străjui, de acum, clădirea teatrului.

S-au vernisat expoziţii: „Opera sorescianã în ediţii româneşti şi străine", „Marin Sorescu şi fotografii de familie", „Creaţia poetică şi dramaturgică a lui Marin Sorescu pe scena craioveană" ş.a. Lansări de carte: de Sorescu şi despre Sorescu. Şi, bineînţeles, Secţiunea română a A.I.C.T., aflându-se printre organizatori, a existat şi o consistentă sesiune de comunicări ştiinţifice legate de acelaşi creator. S-au dat premii, s-au cunoscut oamenii ori s-au reîntâlnit, a fost seriozitate culturală, dar şi aer sărbătoresc. Am înşirat mai sus lista aridă a celor organizate, pentru că ştim cu toţii ce greu este şi ce efort uriaş presupune un asemenea festival, dar mai ales pentru că mi se pare foarte, foarte important să omagiem valorile, mereu pentru a ne aminti că neglijarea lor este pierderea noastră. Naţionalul l-a sărbătorit, de curând şi pe Caragiale printr-o premieră. *O noapte furtunoasă* împlinea 120 de ani şi au prezentat-o publicului şi invitaţiilor. (Despre spectacol puteţi citi mai departe.) Cu această ocazie, oamenii de presă s-au putut întâlni cu regizorul Vlad Mugur ce pune în scenă *Slugă la doi stăpâni* şi au încercat să-i smulgă câteva



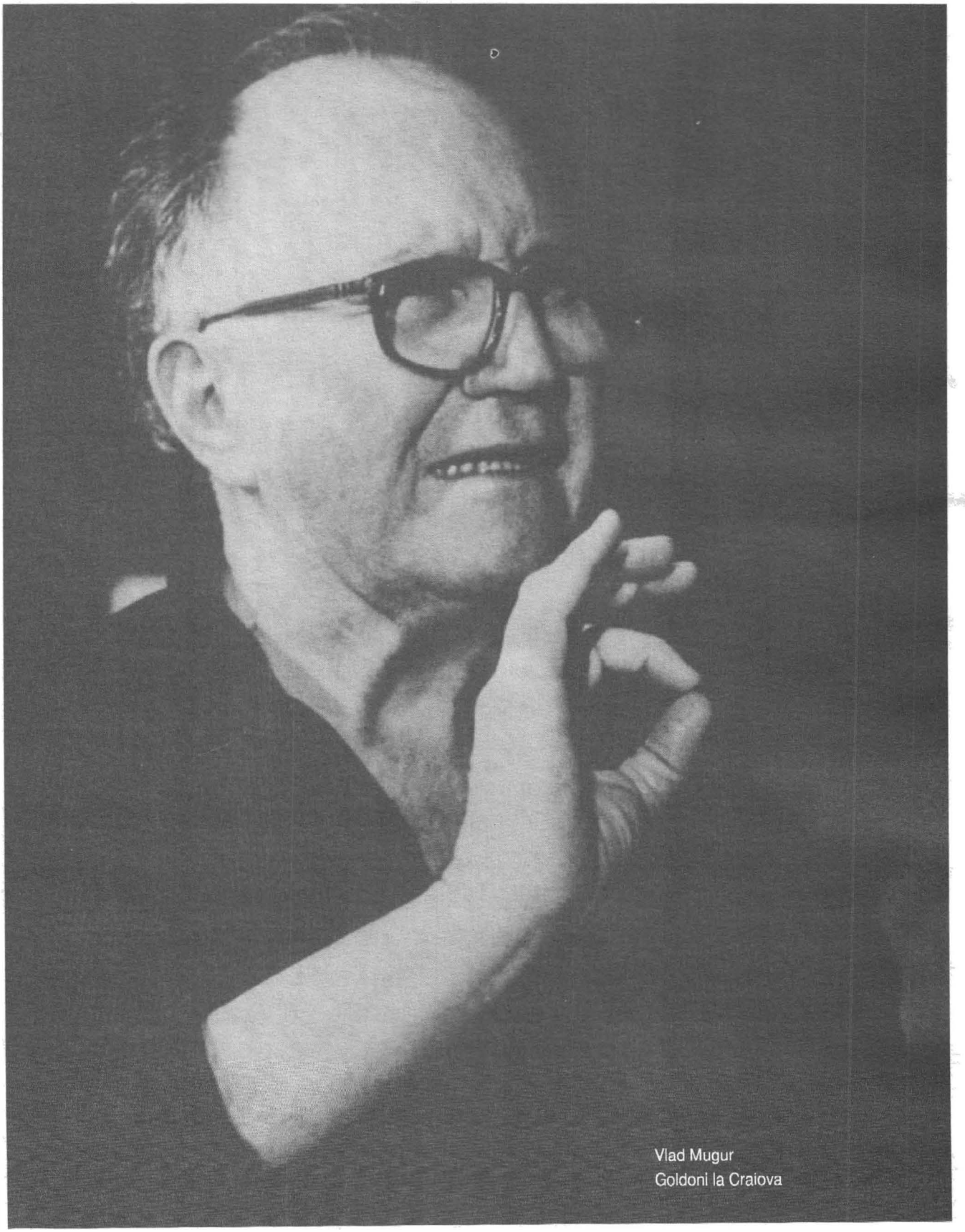
mărturisiri despre viitoarea montare. Zgârcit la vorbă până la premieră, cum îl știm, a povestit că a văzut 22 de casete cu spectacolele trupei craiovene până și-a schițat distribuția, că din delicatețe profesională nu face audiții, că din teamă de „manieră" și-a configurat o distribuție cât mai pură și nevonvențională. *Trufaldino* va fi Valer Dellakeza, nu se va juca în registrul *commediei dell'arte,* ci în altă cheie ș.a.m.d. Premiera: 22 mai 1999, deci puțin după apariția revistei noastre.

Ce mai pregătește trupa craioveană? O coproducție cu Weimar-ul, în acest an, Capitala Culturală a Europei. Titlul, incitant: *Tovarășe Frankenstein, iubit conducător!* după un scenariu de Mihai Măniuțiu care semnează, totodată, regia și scenografia, spectacol ce se va prezenta în septembrie la Weimar și în deschiderea stagiunii 1999–2000, stagiune aniversară la Craiova (150 de ani de la fondarea teatrului).

Dar până atunci, în iunie, când dramaturgul prea ignorat și prozatorul aproape necunoscut, I.D. Sârbu, ar fi împlinit 80 de ani, teatrul va organiza un „Memorial", căci printre alte dăruiri ale sale a fost și din modesta funcție de secretar literar. Spun „modesta" pentru că, mai niciodată, chiar dacă în ea este îndeplinită de adevărate personalități culturale, respectiva funcție nu capătă rolul ce-l merită în configurația teatrului. Sper că nu acesta a fost cazul la Naționalul craiovean pe vremea când scriitorul lucra în slujba sa.

Cam acesta ar fi în mare momentul *prezent* la Teatrul Național din Craiova și ne propunem ca asemenea sumare luări de puls să mai prezentăm în paginile noastre.

Florica Ichim



Vlad Mugur
Goldoni la Craiova

Octavian Saiu

Poem teatral

Teatrul Naţional din Craiova – „Matca" de Marin Sorescu.
Regia: Daniela Peleanu.
Scenografia: Viorel Penişoară-Stegaru.
Cu: Anca Dincă Dragomir, Vasile Cosma.

Mai mult poate decât oricare altă piesă a lui Marin Sorescu, *Matca* „suferă" de o autarhie a livrescului, care refuză orice încarnare. Scriitura ei îndreptăţeşte mai mult lectura decât punerea în scenă. Există riscul ca semnul teatral să fie o modalitate pleonastică în reliefarea sensurilor filosofice. Autorul însuşi spunea despre *Matca*, *Iona* şi *Paracliserul*: „Citite fără dialog, aceste piese pot deveni o carte de filosofie pe care intenţionam s-o scriu în acel timp, ca tratat, şi m-a luat teatrul pe dinainte. Teatrul şi poezia".

Pe scena Naţionalului-craiovean am văzut un poem teatral autentic, în care profunzimea textului – drapată uneori în ironie amară – a fost descoperită şi pusă în lumină cu inteligenţă şi sensibilitate. Daniela Peleanu înscrie umanitatea piesei într-o lume anorganică, a cărei răceală i se opune cu brutalitate. Cadrul scenografic esenţializat, aparţinând lui Viorel Penişoară-Stegaru, ne înfăţişează dintru început casa scufundată în ape, sugerate şi printr-un freamăt sonor care vibrează permanent. Spectacolul este fundamentat tocmai pe această opoziţie simbolică între identitatea celor doi eroi, deveniţi repere ale omenescului, şi spaţiul antiuman. Nevoia de identitate se traduce prin nevoia de a vorbi. Ea devine mod de a exista. Montarea integrează metafizicul în naturaleţea dezarmantă cu care cei doi interpreţi îşi construiesc partiturile. Este marea reuşită a unui spectacol care ne învaţă, încă o dată, să sperăm. Între lacrimă şi râsul cel mai curat, Anca Dincă Dragomir aduce, prin rostirea atât de sinceră a frazelor, un elogiu dramaturgului Sorescu, o consfinţire a teatralităţii teatrului său, mai presus de orice exegeză teoretică.

În viziunea înnobilată de plasticitatea regizoarei, se remarcă similitudinea simbolică a celor trei piese ale trilogiei, din perspectiva condiţiei claustrate a individului uman, dinainte de naştere până la ultima suflare. Erupţia vieţii fisurează pentru o clipă temniţa destinului: pereţii se deschid.

A lupta pentru viaţă este un gest la fel de firesc precum acela de a trăi pur şi simplu. Poziţia ontologică esenţial opusă este conturată precis cu tonuri de umor molipsitor, cu simplitatea definitorie marilor actori, de Vasile Cosma. În această inspirată interpretare, tatăl este tipul românului prin excelenţă, care intră în eternitate cu o seninătate firească.

În muzica *Ciuleandrei*, care concentrează în sunetele ei ritmurile cosmosului, moartea însăşi este convertită în victoria vieţii zămislite prin suferinţă. În albul veşmintelor, cele două personaje recreează prin prezenţa şi jocul lor puritatea fiinţei. Construite arhitectural cu simetrii şi alternanţe de planuri, imaginile captivează.

În fiinţa bătrânului şi a pruncului se regăseşte drama unui popor în faţa istoriei, hărăzit să renască mereu pentru a învinge aceeaşi soartă. Şi aici, unica întrebare sceptic-disperată e eroinei: de ce e nevoie să ne naştem? – îşi află adevăratul răspuns...

Delia Voicu

„Paracliserul" – prizonier al condiției terestre

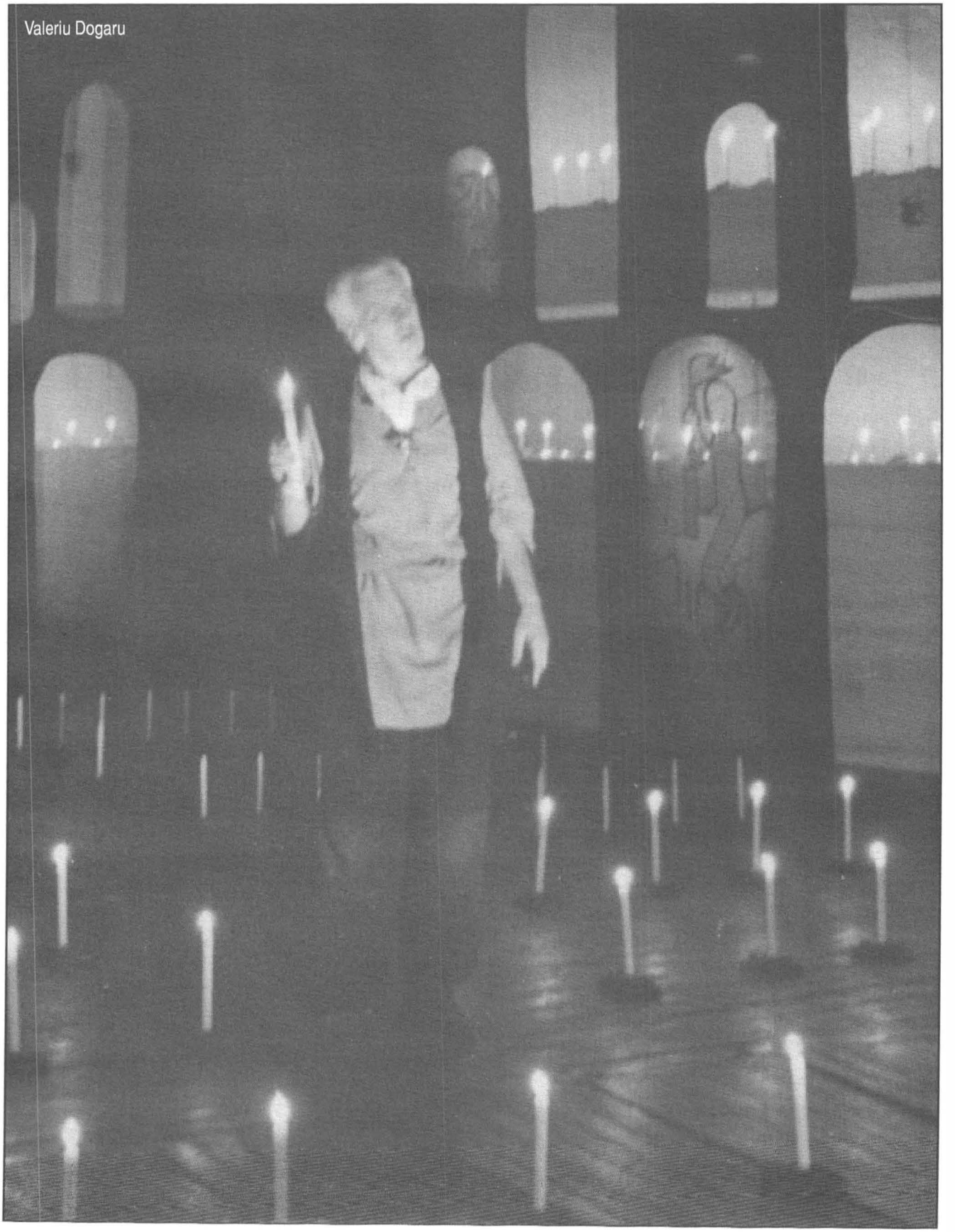
Teatrul Național din Craiova – „Paracliserul" de Marin Sorescu. Regia și ilustrația muzicală: Daniela Peleanu. Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru. Interpretează: Valeriu Dogaru. Data reprezentației: 27 februarie 1999.

Odată cu *Paracliserul* în regia Danielei Peleanu, la Teatrul Național din Craiova, se încheie trilogia „Setea muntelui de sare" de Marin Sorescu, după *Matca* (în regia și interpretarea lui Ilie Gheorghe). Spectacolul recompune o atmosferă de reculegere definită prin detalii proprii realității. Discrepanța între materialitatea bine conturată a lucrurilor și absența divinității accentuează drama personajului. Instanța căreia el i se adresează rămâne intangibilă, abstractă. Singurătatea fizică intensifică singurătatea metafizică. Pereții, icoanele, lumânările aparțin unui spațiu părăsit de scânteia transcendenței.

În acest univers, paracliserul este prizonierul condiției sale terestre, căreia dorește să i se sustragă. Efortul lui este o dorință sublimată de creație. Afumând zidul, încearcă să capteze imaterialitatea în materialitate, posibilă definiție a operei de artă. Însă, nedinamizată de duh, opera devine irealizabilă. Expresie a umanității, el rămâne, totuși, un simplu om, remarcându-se aici capacitatea actorului Valeriu Dogaru de a comunica evoluția interioară printr-un dinamism natural, temperat al nuanțelor.

Într-o catedrală care sintetizează intimitatea bisericii ortodoxe și maiestuozitatea glacială a spațiilor catolice, eroul este el însuși o sinteză în care ne regăsim aspirațiile neîmplinite, necredința, dar și tânjirea spre absolut. Vocii actorului îi răspunde Corul: monodia bizantină sau sonorități haendeliene. Alături de ele, strigătul, marcat de revoltă și durere, e la fel de pur, în simplitatea lui, ca rezonanța clopotului care topește, în vibrația sa, aceste glasuri. Liniile tematice paralele ale muzicii și scenografiei creează un contrapunct metaforic, alături de dialogul între actor și cor. Aparenta disonanță revelează o enarmonie. În limbi diferite, omul este chemat la rugăciune.

În finalul alegoric imaginat de Daniela Peleanu, paracliserul nu părăsește numai viața, ci și limitele ei dintotdeauna. Tentativa de „intrare în rândul sfinților" se eliberează acum de elementele exterioare acestei vieți, de scară și de schele. Confruntarea cu El este marea luptă cu sine însuși. Moartea este o victorie asupra întunericului care îl acoperă, e trecerea într-o altă lume, pe care n-o mai putem vedea, în care numai prin jertfa totală se poate pătrunde...


Valeriu Dogaru

Carmen Stanciu

Şi lui Nenea Iancu i-ar fi plăcut la Craiova!

Teatrul Naţional din Craiova – „O noapte furtunoasă" de I.L. Caragiale. Regia şi ilustraţia muzicală: Daniela Peleanu.
Scenografia: Viorel Penişoară-Stegaru.
Distribuţia: Valer Dellakeza *(Jupân Dumitrache)*, Marian Negrescu *(Nae Ipingescu)*, Constantin Cicort *(Chiriac)*, Adrian Andone *(Spiridon)*, Nicolae Poghirc *(Rică Venturiano)*, Tamara Popescu *(Veta)*, Mirela Cioabă *(Ziţa).*
Data premierei: 27 martie 1999.

27 martie. Ziua Mondială a Teatrului. Fiecare instituţie teatrală ar trebui să marcheze într-un mod mai special seara în care se presupune că inimile tuturor împătimiţilor Thaliei bat în acelaşi ritm. România – Craiova. Teatru – Caragiale. 1999 – 120 de ani de la premieră. *O noapte furtunoasă – Numărul 9.*

Dincolo de atmosfera de sărbătoare a teatrului românesc – pe care directorul Teatrului Naţional din Craiova, Emil Boroghină, ştie întotdeauna să o creeze şi mai ales să o menţină – prima reprezentaţie a acestei noi montări cu *O noapte furtunoasă* s-a dovedit a fi, spre surpriza şi încântarea mea, un real succes.

Nimeni nu poate contesta valoarea trupei Teatrului Naţional din Craiova, iar Daniela Peleanu – regizoare aflată în mod inevitabil în conul de umbră pe care uriaşa personalitate a lui Silviu Purcărete îl aruncă asupra celorlalţi regizori ce se „încumetă" să monteze pe această scenă – a realizat cu actorii craioveni câteva spectacole mai mult decât promiţătoare: *Carlo contra Carlo*, *Îngrijitorul*, *Gaiţele*, *Improvizaţii la Versailles*, *Matca*, *Paracliserul*.

Punerea în scenă a unui text de Caragiale presupune însă asumarea unor inevitabile sentimente de insatisfacţii, generate de diferenţa dintre orizontul de aşteptare al publicului („civil" sau de „specialitate"), şi o lectură surprinde multitudinea de sensuri şi conotaţii din opera genialului dramaturg. Mai mult decât atât, textul lui Caragiale se adresează (la nivelul creaţiei) în primul rând intelectului – fie că e vorba de modul în care regizorul decodifică şi apoi transmite mesajul operei, fie că obligă actorul la identificarea şi asumarea unor personaje a căror complexitate li se dezvăluie încetul cu încetul, de la o aparentă simplitate tipologică până la acţiuni şi motivaţii absconse.

Surmontând cu brio toate aceste posibile „capcane", montarea Naţionalului craiovean ne prilejuieşte – realizatorilor şi spectatorilor deopotrivă – bucuria întâlnirii cu Caragiale, într-un spectacol ce împleteşte „litera şi spiritul" autorului cu surprinzătoare rezolvări ale conflictelor şi inedite soluţii scenice. Ce păcat că scenografia ne inspiră în unele momente un sentiment de „dejá vu", iar ilustraţia muzicală (aceeaşi Daniela Peleanu) este tributară „modei Bregovic". În locul minunatelor acorduri ale *Horei stacatto* în varianta originală

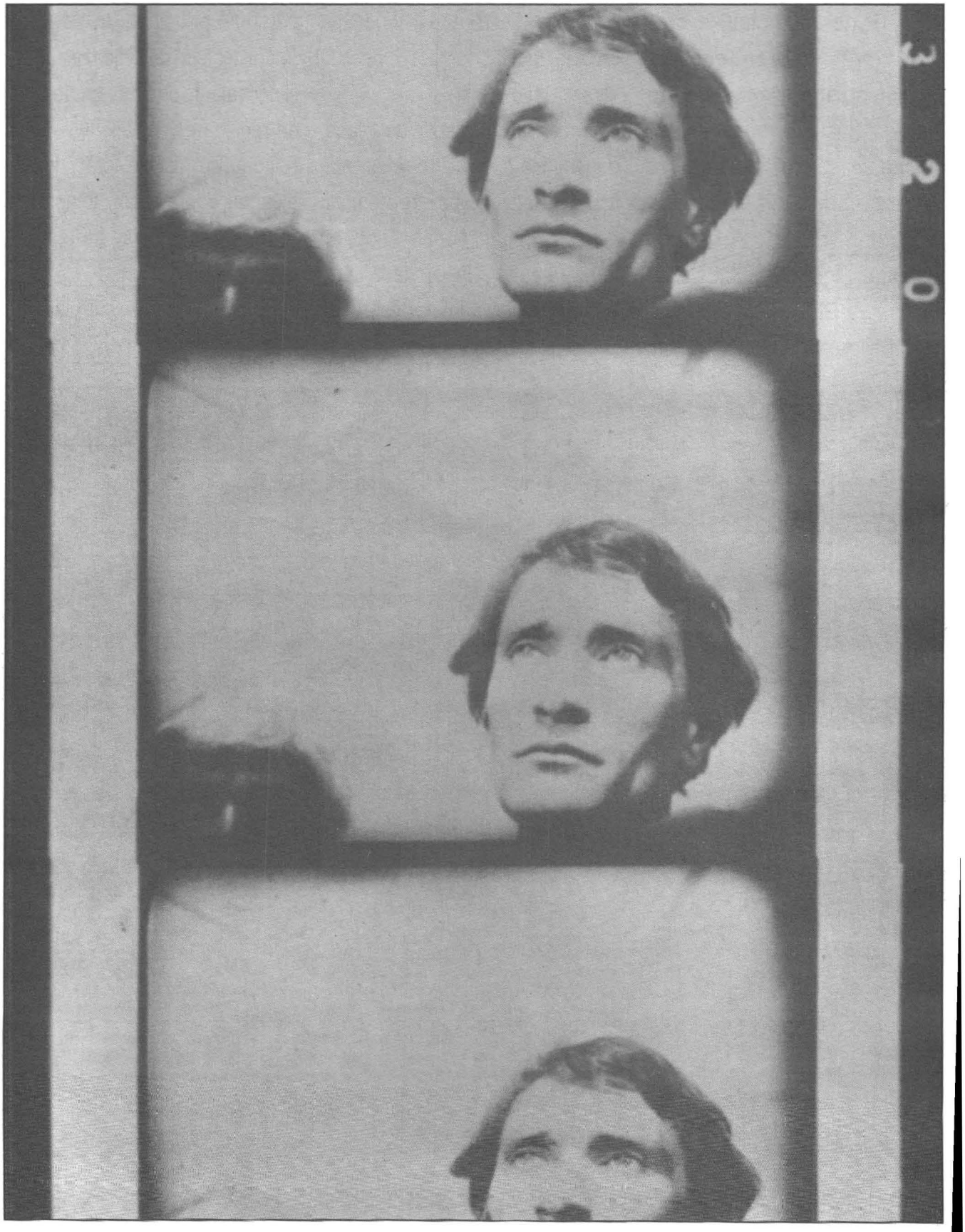
a lui Grigoraş Dinicu, a preferat prelucrarea realizată de compozitorul croat pentru filmul lui Kusturica *Underground*. Succesul se datorează, fără excepţie, întregii echipe de realizatori: regizoarei Daniela Peleanu, scenografului Viorel Penişoară-Stegaru şi actorilor: Valer Dellakeza, Marian Negrescu, Costantin Cicort, Adrian Andone, Nicolae Poghirc, Tamara Popescu, Mirela Cioabă.

Îmi rezerv totuşi dreptul de a face o menţiune specială, o reverenţă în plus în faţa unuia dintre membrii acestei echipe: Adrian Andone. Pentru talentul şi inspiraţia cu care şi-a construit şi a interpretat rolul, *Spiridon*, devenit în varianta sa personaj principal, un adevărat „magister ludi" ce dirijează cu nerv şi nonşalanţă partitura orchestrată de regizoare.

Aşadar, au fost de toate: teatru, steaguri, ţigarete, flori, telegrame, muzică de fanfară, bere, mici, puhoi de lume ş.a.m.d.

Lui Nenea Iancu i-ar fi plăcut la Craiova!

Valer Dellakeza *(Jupân Dumitrache)*, Marian Negrescu *(Nae Ipingescu)*, Constantin Cicort *(Chiriac)*


3
2
0

Monique Borie

ANTONIN ARTAUD

PORTRETUL UNUI RĂZVRĂTIT

ANTONIN ARTAUD (1896–1948) ocupă un loc aparte printre marile figuri ale teatrului din secolul al XX-lea. Stanislavski, Brecht sau Meyerhold propuneau, toți, dacă nu sisteme, cel puțin metode precise; în orice caz defineau tehnici. În plus, sub o formă sau alta au ilustrat concret propunerile lor. Artaud, însă, n-a „realizat" niciodată teatrul la care visa. Căci nici scurta experiență a Teatrului Alfred Jarry (1927-1929), nici tentativa *Cenci*-lor (1935) nu pot fi considerate ca o punere în practică a ideilor sale. Iar el însuși – sunt texte care o dovedesc – era pe deplin conștient de distanța care despărțea scurtele sale realizări de radicalitatea revendicărilor sale profunde. Această radicalitate se exprimă în scrierile sale, în texte care nu definesc tehnici dar sunt încărcate de viziuni, de metafore. Puterea de contestare adevărată al demersului lui Artaud este acela al unui discurs care poartă în sine puterea unei gândiri despre teatru, o gândire ce urmărea să sfărâme frontierele a ceea ce este, să împingă cât mai departe granițele posibilului propunând o viziune-limită orizontului înspre care tindem.

La capătul drumului, pentru Artaud nu mai însemna doar să schimbe teatrul, ci să „schimbe cultura", adică să ajungă la o altă practică a limbajului întemeiată pe o altă relație cu lumea și cu sine. Astfel, dacă Artaud nu-i confundă pe reformatorii scenei (cei cu care lucrase în anii '20, precum Dullin, Lugné-Poe, Pitoëff sau cei ale căror „cuceriri" le recunoștea, precum Craig, Appia, reformatorii ruși și germani) cu teatrul comercial sau academic, totul se petrece ca și cum, în raport cu teatrul timpului său, Artaud ar vorbi de „aiurea", dintr-un un alt loc. Un loc de unde privirile duc mult peste contestația cutărei sau cutărei practici teatrale, către procesul unei întregi culturi. Prin intermediul teatrului occidental închis într-o incintă de cuvinte și în limitele psihologiei, Artaud denunță neputința unei culturi cu care trebuie să rupă, căci felul său de a gândi omul și lumea condamnă limbajul la ineficacitate, iar subiectul îl destinează la experiența pierderii unității sale.

Artaud, în *Teatrul și Dublul său* (culegere publicată în 1938 care regrupează textele scrise începând din 1931), proclamă întâi ruptura necesară cu primatul textului scris în teatru, ruptura cu o anumită utilizare a cuvântului folosit ca semn închis și doar pe planul semnificației. O utilizare a cuvântului, produsul unei gândiri analitice și separatoare. Iată de ce, crede Artaud, ne aflăm confruntați în Occident cu acest teatru scris și dialogat în care „ideile ne sunt prezentate în stare inertă fără a zgudui în trecere un întreg sistem

de analogii naturale", un teatru dominat de un limbaj care nu mai aderă la lucruri şi la cuvinte, un teatru plasat sub semnul unei „rupturi între lucrurile şi cuvintele, ideile, semnele care îl reprezintă".

În momentul călătoriei în Mexic (1936) Artaud stigmatizează (cf. *Mesaje revoluţionare*) această separaţie între formă şi lucru prin termenul de „idolatrie", care desemnează cultul simulacrelor fără forţe. În Prefaţa la *Teatrul şi Dublul său* denunţă cu violenţă această idee europeană despre arta care „urmăreşte să arunce spiritul într-o atitudine despărţită de forţă" şi se sprijină pe o contemplare a formelor pentru ele-însele. Vrând să rupă cu această idolatrie în care se complace o conştiinţă spectatoare absorbită „într-un profil artistic şi static, un profil juisor", Artaud îi opune un „profil de actor", singurul adevărat. Încă de la textele-manifest ale Teatrului Alfred Jarry din anii '20, Artaud afirmase necesitatea de a reda teatrului dimensiunea sa de act eficace, de a face din scenă nu icoana lumii ci spaţiul „formării unei realităţi al irumperii inedite a unei lumi". *Teatrul şi Dublul său* permite o deplină dezvoltare a unei definiţii a punerii în scenă ca o creaţie a unui limbaj autonom produs dinăuntrul scenei, o scenă eliberată de o dublă subordonare: pe de o parte: la mimesis-ul realului şi pe de alta la reflectarea textului.

Această eliberare implică o ruptură radicală nu numai cu ideea de artă şi o utilizare a limbajului, dar având o viziune asupra lumii şi o concepţie a persoanei dominate de o logică a separării. Într-adevăr, pentru Artaud, logica culturii occidentale este, la toate nivelurile, o logică a separării. Nu s-a mulţumit să compartimenteze ştiinţele naturii, ea a despărţit omul de lume, şi în lumea însăşi, spiritul de trup, pentru a face din psihismul omului câmpul unui decupaj, al unei fragmentări. Denunţarea teatrului psihologic care, paralel cu cea a teatrului de text, străbate *Teatrul şi Dublul său*, se sprijină pe refuzul falsei ştiinţe a omului care vrea să reducă necunoscutul la cunoscut şi desparte omul de tot ceea ce-l depăşeşte şi de care s-ar putea simţi legat. Cu teatrul psihologic au dispărut forţele cosmice din jurul omului şi cerul de deasupra sa. Nu mai există nici o regiune care să nu le fie cunoscută în centrul subiectului. Iar în cadrul răzvrătirii sale împotriva delimitărilor, Artaud denunţă deopotrivă scriitura şi psihologia.

Revoltat fiind împotriva unei culturi a separării, Artaud face apel la o cultură a unităţii, singura în stare să întemeieze un limbaj în care formele nu sunt separate de puteri, cuvintele de lucruri, nici omul de lume sau trupul de spirit şi nici văzutul de nevăzut. Această cultură a unităţii a existat în trecut în tradiţia occidentală înainte de Renaştere şi amintirea sa s-a transmis prin intermediul curentelor ezoterice sau al operelor unor mari artişti-iniţiaţi ca Rimbaud sau Van Gogh, dar pentru a o regăsi şi a o reasimila, trebuie făcut un ocol printr-un alt meleag cultural - Orientul sau Mexicul.

În *Teatrul şi Dublul său*, prefaţa este încărcată de reminiscenţe ale experienţei mexicane ca explorare a unei autentice culturi magice, dar dominantă rămâne opoziţia cultură orientală/cultură occidentală. Încă din anii '20, Artaud făcea apel la Orient în revolta sa împotriva gândirii prin concepte şi a închiderii în „casa cuvintelor", dar rolul hotărîtor îl va juca şocul întâlnirii din 1931 cu teatrul din Bali în cadrul Expoziţiei universale. Va fi singurul contact cu Orientul ca teritoriu concret, căci Artaud cunoaşte foarte bine cultura

orientală din cărți, dar n-a făcut niciodată acea călătorie în Orient – în China sau în Tibet – la care visase întotdeauna și pe care, cum o spune chiar el, ar fi putut-o face în locul călătoriei în Mexic. Spațiul spectacolului din Bali îi apare nu numai ca spațiul unui teatru pur și primitiv, dar de asemenea și mai ales ca un spațiu unde se cristalizează un model de cultură. Iar opoziția teatru oriental/teatru occidental este mai puțin opoziția dintre două tipuri de teatru decât opoziția dintre două moduri de limbaj implicând două tipuri de culturi. În mișcările, în gesturile actorului-dansator balinez există o gândire de unitate pe care Artaud o vede la lucru, o altă logică – una care stabilește neîncetat relații între lumea fizică și stările adânci ale spiritului ce nu despart niciodată vizibilul de invizibil și nici omul de ceea ce-l depășește.

Această concepție despre unitate, Artaud o regăsește în Siria lui Heliogabal cu păgânismul ei antic supus influențelor orientale, dar și în culturile orientale sau pe teritoriul indienilor tarahumaras din Mexic. Toate aceste culturi fac parte din ceea ce s-ar putea numi, reluând o formulă a antropologului Marc Augé, „geniul păgânismului", adică așa cum o amintește Artaud în *Héliogabal* (1934) „această idee superioară și totală a lumii pe care păgânismul a vrut să ne-o restituie".

A recupera logica păgânismului pentru a reînscrie teatrul într-o practică magică a semnelor, aceasta era ambiția lui Artaud. Căci „geniul păgânismului" este și puterea semnelor. În culturile păgâne, Artaud întrevede cu mare precizie prezența unei alte logici, asemenea celei pe care antropologia secolului al XX-lea o va desprinde din culturile pe care le studiază – culturi ale gândirii mitice și magice. În centrul acestei logici, o viziune nedualistă stabilind legături între toate planurile realității dar și despărțind pentru totdeauna reprezentarea de praxis; o viziune care întemeiază o practică sistematică a analogiilor și implică semne încărcate de puteri.

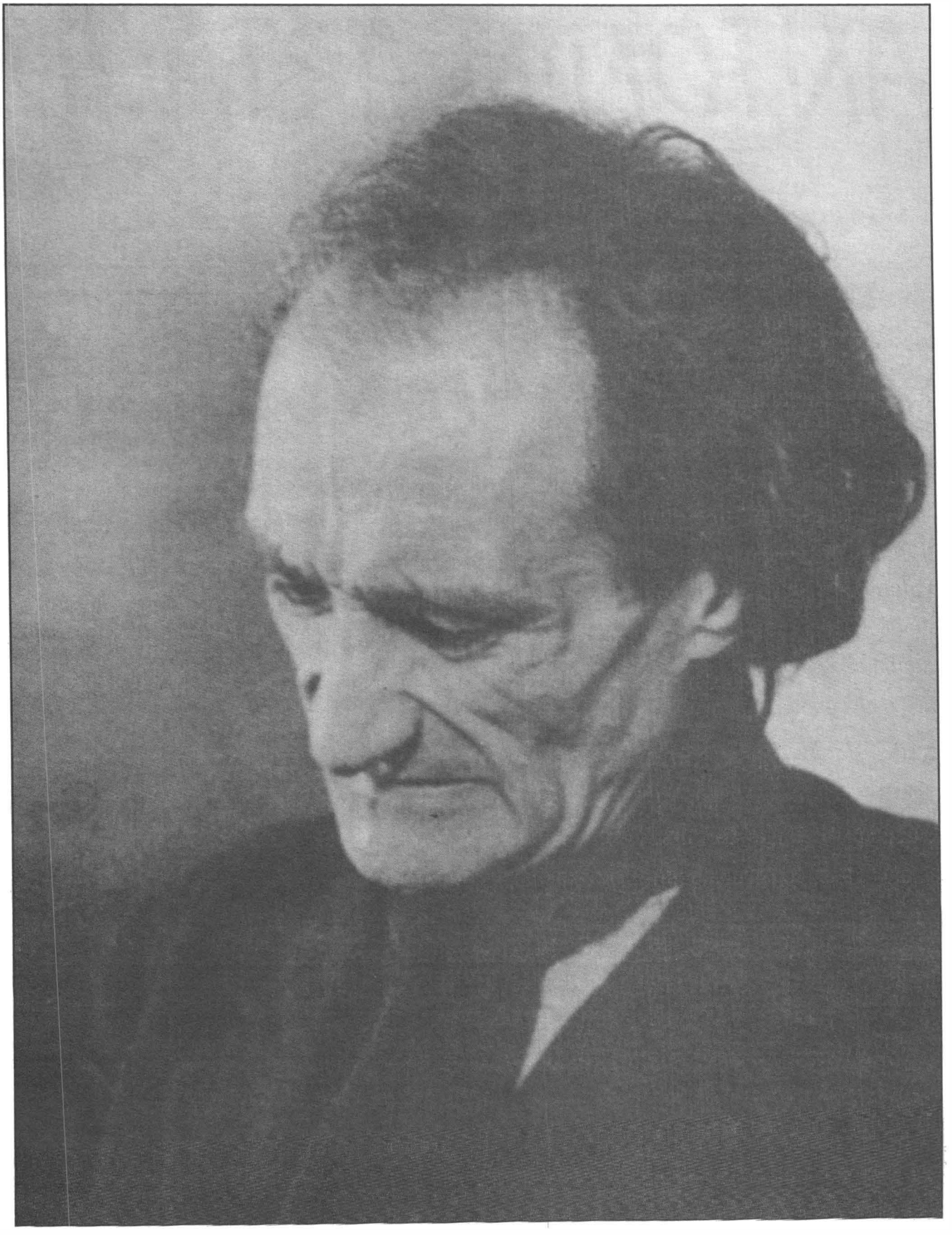
Marea originalitate a lui Artaud, răzvrătit împotriva culturii occidentale și făcând apel la altă cultură, este de a fi încercat să meargă până la capătul explorării unui alt sistem simbolic cu ideea că recuperarea acestei alte logici era necesară pentru a reformula într-un fel radical chestiunea limbajului în teatru, pentru a redeschide chestiunea eficacității sale. De altfel, Artaud nu a fost singurul care să se fi angajat pe un drum ocolit care să treacă printr-un alt meleag cultural și să afirme necesitatea unei întoarceri la

surse, dar ce îi este propriu e faptul de a fi plasat în centrul demersului său o reluare în posesiune a eficacității pierdute a semnelor. Pentru el, această încercare are sensul căutării unui punct de plecare, a unui principiu de orientare spre a permite crearea. Privirea lui Artaud cercetează modelele surselor nu numai pentru a reîntroduce sensul și unitatea, ci pentru a recuceri puterile originare ale limbajului. Astfel, crearea unui „limbaj de semne" și nu numai de cuvinte va putea să se înscrie în exercițiul efectiv al unei gândiri analogice în care a manipula semne va însemna să permită circulația și mobilizarea forțelor.

Actorul, și el reunificat și din nou legat de forțe care îl depășesc, nu va mai exista ca o individualitate psihologică, ci ca acel trup a cărui energie fizică este indisociabilă de manifestarea unei energii nevăzute, spirituale, trasând în spațiu semne eficace care nu vor mai fi decât simulacre goale, dar vor acționa asupra spectatorului. Stăpân al energiilor gesturilor și suflului, actorul Artaud se întoarce către comorile cunoștinței ale acelor meleaguri culturale diferite care au păstrat o idee despre om legată de lume ca și de nevăzut, o concepție a persoanei în care trupul și psihismului nu sunt despărțite, în care gestul și cuvântul rostit sunt deopotrivă acte, forțe materializate în stare să ocupe spațiul, de unde vor face să țâșnească o realitate, să opereze acolo transformări. Acest actor este pivotul unui act teatral organizat în întregime după principiile formalizării practicilor simbolice de tip magic.

Să dai teatrului magia drept orizont, aceasta este în ultimă instanță viziunea-limită a lui Artaud. Astfel, demersul lui Artaud se înscrie fără îndoială pe linia a ceea ce Georges Balandier numește „contramodernitatea" sau „cultură alternativă", această contracultură hărăzită unei răsturnări a valorilor și prin care se încearcă amenajarea unui spațiu în care să fie posibil un alt raport, al tău, față de alții și de lume. Din acest punct de vedere nu este deloc surprinzător că un întreg ansamblu de practici teatrale ale anilor șaizeci – aceea a lui Brook de la Living Theatre, a lui Grotowski sau a lui Barba – să fi întâlnit textele lui Artaud pe drumul lor, să fi regăsit câteva dintre revendicările lui sau să se fi afirmat asemănător. Într-adevăr, aceste practici teatrale erau mai puțin dornice să definească noi categorii estetice, să reteatralizeze teatrul decât să dea teatrului posibilitatea unei experiențe noi, ruptă de cultura dominantă, experiență întemeiată pe o unitate psiho-fizică regăsită, pe explorarea unei comunicări dincolo de verbal. Nu era vorba să reprezinți un text, ci să produci un act desăvârșit, aici și acum, în organismul actorilor în relație cu cel al spectatorilor, prin intermediul unor semne încărcate de prezență și de puterea de a zgudui. Actorul era pivotul, un actor care se sprijinea pe o știință a energiilor al cărui model trebuia găsit în meleagul cultural diferit și în special în tradiția orientală.

Desigur, nu trebuie să minimalizăm importanța discursului lui Artaud ca „nucleu teoretic" al acestui curent al anilor șaizeci ce organiza teatrul în spațiul unei contraculturi prin intermediul unei noi culturi a actorului, întărită de ocolul prin alte meleaguri. Totuși, radicalitatea viziunii-limită a lui Artaud interzice într-un fel noțiunea de „moștenire". „Nu am început în miezul flăcărilor, așa cum o dorise Artaud, am început pur și simplu de la marginea pădurii", scrie Brook în *Spațiul gol* – la limita teritoriului adevăratei magii în care domnesc puterile nevăzute. Acest teritoriu în care Artaud însuși voise să se aventureze.



ANTONIN ARTAUD

MANIFEST PENTRU UN TEATRU AVORTAT

În epoca de descumpănire în care trăim, epocă încărcată de blasfeme şi de fosforescenţele unei renegări infinite, în care toate valorile atât artistice cât şi morale par să fie absorbite de adâncurile unui hău pe care nici o altă epocă a spiritului nu l-a putut bănui măcar, am avut slăbiciunea să cred că puteam face un teatru, că aş putea cel puţin să pornesc această încercare de a reda viaţă valorii universal disprețuite a teatrului, dar prostia unora, reaua credinţă şi ticăloşia mârşavă a celorlalţi m-au convins de inutilitatea străduniilor mele.

De pe urma acestei încercări a rămas, în faţa mea, acest manifest :

În ziua de ... ianuarie 1927, teatrul A... îşi va da prima reprezentaţie. Întemeietorii lui sunt pe deplin conştienţi de disperarea pe care lansarea unui asemenea teatru o presupune. Şi nu s-au hotărât fără remuşcări. Să nu se înşele nimeni. Cum se poate lesne bănui, teatrul A... nu este o afacere mănoasă. Este o încercare prin care mai multe spirite îşi joacă ultima carte. Noi nu credem, nu mai credem că există ceva pe lume care să se poată numi teatru, nu vedem cărei realităţi o astfel de denumire i se adresează. O teribilă confuzie ne apasă vleţile. Ne aflăm, nimeni nu s-ar gândi s-o nege, din punct de vedere spiritual, într-o epocă critică. Credem în toate ameninţările nevăzutului. Şi luptăm tocmai împotriva acestui nevăzut. Suntem pe deplin hotărîţi să dezgropăm un anumit număr de taine. Vrem să aducem la lumină acest morman de dorinţe, de visuri, de iluzii, de credinţe care au dus la această minciună în care nimeni nu mai crede şi care este numit, parcă în derîdere: teatrul. Vrem să însufleţim un anumit număr de imagini, dar imagini evidente, palpabile, care să nu fie marcate de o veşnică dezamăgire. Dacă înfiinţăm un teatru nu o facem pentru a juca piese, ci pentru ca tot ce se află obscur în spirit,

ascuns, nescos la iveală să se poată manifesta într-un fel de proiecție materială, reală. Nu încercăm, așa cum s-a făcut până acum în teatru, să dăm iluzia a ceea ce nu este, ci dimpotrivă, să stârnim în fața privirilor un anumit număr de tablouri, de imagini indestructibile, de netăgăduit care se vor adresa direct minții. Obiectele, accesoriile, ba chiar decorurile care vor figura pe scenă vor trebui să fie înțelese într-un sens imediat, fără transpunere; vor trebui să fie luate nu drept ceea ce reprezintă, ci drept ce sunt în realitate. Punerea în scenă propriu-zisă, evoluțiile actorilor vor trebui privite drept semnele vizibile ale unui limbaj invizibil sau secret. Nu va exista nici un gest de teatru care să nu fie încărcat cu toată fatalitatea existenței și cu misterioasele întâlniri din vise. Tot ceea ce în viață are un sens augural, divinatoriu, corespunde unei presimțiri, provine díntr-o greșeală fecundă a spiritului va putea fi regăsit la un moment dat pe scena noastră.

E de la sine înțeles că încercarea noastră este cu atât mai periculoasă cu cât este mai plină de ambiții. Dar trebuie să se înțeleagă bine că nu ne este frică de neant. Nu există în natură vreun vid pe care să nu-l poată umple mintea omenească la un moment dat. Se poate deci vedea la ce muncă titanică am pornit; urmărim să urcăm până la izvoarele umane sau inumane ale teatrului și să-l reînviem în totalitatea lui.

Tot ceea ce aparține neînțelesului și fascinației magnetice a visurilor, toate acestea, straturile întunecate ale conștiinței care ne interesează în primul rând în viața spiritului, noi vrem să le vedem strălucind și triumfând pe o scenă, chit că ne vom pierde pe noi-înșine și ne vom expune ridicolului unui colosal eșec. Nu ne este teamă nici de acest fel de prejudecată pe care o reprezintă încercarea noastră.

Noi concepem teatrul ca o adevărată operație de magie. Nu ne adresăm nici ochilor, nici emoției directe a sufletului; ceea ce încercăm să creăm este o anume emoție *psihologică* în care energiile cele mai tainice ale inimii să fie date în vileag.

Nu ne gândim că viața poate fi reprezentabilă prin ea-însăși sau că merită osteneala să ne încercăm puterile în acest sens.

Spre acest teatru ideal, înaintăm și noi pe dibuite. Știm în parte ce vrem să facem și cum ne-am putea realiza material dorințele, dar nu avem încredere în hazard, într-un miracol care s-ar produce pentru a ne dezvălui tot ceea ce nu știm încă și care i-ar putea dărui acestei biete materii pe care ne muncim s-o frământăm întreaga-i viață superioară profundă.

Cei care ne vor călca pragul, venind să asiste la reușita mai mare ori mai mică a spectacolelor noastre, vor înțelege de asemenea că participă la o încercare mistică prin care o parte importantă din domeniul

spiritului şi-al conştiinţei poate fi definitiv mântuită sau pierdută.

ANTONIN ARTAUD

13 noiembrie 1926

P.S. Aceşti revoluţionari cu hârtie din băligar, care ar vrea să ne facă să credem că a face azi teatru înseamnă (ca şi cum ar merita, ca şi cum ar putea avea vreo urmare, *literele,* ca şi cum nu ne-am fi fixat dintotdeauna viețile *aiurea*), aşa ar vrea deci aceşti ticăloşi să ne facă să credem, că a face azi teatru este o încercare contrarevoluţionară, ca şi cum Revoluţia ar fi o idee-tabu de care dintotdeauna este interzis să te atingi.

Ei bine, eu nu accept nici o idee-tabu.

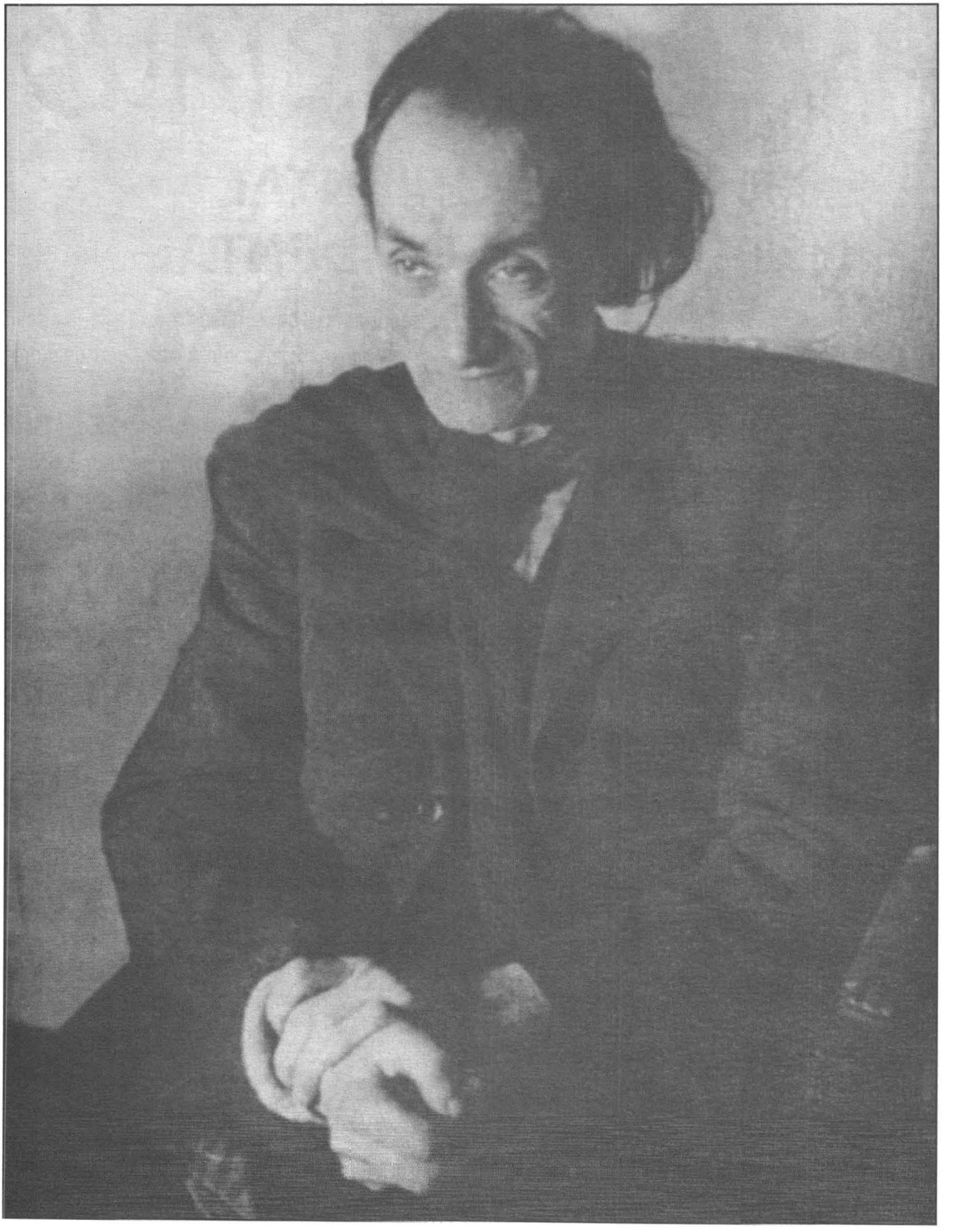
Există mai multe feluri de a înţelege Revoluţia, şi dintre acestea, cea Comunistă mi se pare cea mai rea, cea mai redusă. O revoluţie de leneşi. Puţin îmi pasă, o spun sus şi tare, ca puterea să treacă din mâinile burgheziei în cele ale proletariatului. Pentru mine, nu asta este Revoluţia. Nu este o simplă transmitere de putere. O Revoluţie care a pus în fruntea preocupărilor sale necesităţile producţiei şi care din această cauză se încăpăţânează să se reazeme pe maşinism ca pe un mijloc de a uşura condiţiile de viaţă ale muncitorilor este pentru mine o revoluţie de scapeţi. Şi nu cu asta mă hrănesc eu. Dimpotrivă, găsesc că unul dintre motivele principale ale răului pe care îl îndurăm se află în exteriorizarea nebunească şi în creşterea împinsă la infinit a puterii; se află de asemenea într-o facilitate anormală introdusă în schimburile de la om la om şi care nu mai lasă gândului timpului să prindă rădăcină în el-însuşi. Suntem toţi pradă maşinismului la toate etajele meditaţiei noastre. Dar adevăratele rădăcini ale răului sunt mai adânci, ar trebui un întreg volum pentru a le putea analiza. Pentru moment, mă voi mulţumi deci să spun că Revoluţia cea mai urgentă de îndeplinit se află într-un fel de regresie în timp. Să ne întoarcem la o mentalitate sau chiar pur şi simplu la obiceiurile de viaţă din Evul Mediu, dar pe bune şi printr-un fel de metamorfoză a esenţelor, şi voi socoti atunci că am împlinit singura revoluţie despre care merită să se vorbească.

Trebuie într-adevăr puse undeva bombe, şi anume la baza celor mai multe obiceiuri ale gândirii actuale, europene ori nu. Iar aceste obiceiuri îi apasă mult mai mult pe domnii Suprarealişti decât pe mine, credeţi-mă, iar respectul lor în faţa unor fetişuri sub formă de oameni şi îngenuncherea lor în faţa Comunismului o dovedesc cu prisosinţă.

Cert este că, dacă aş fi făcut un teatru, ceea ce aş fi realizat s-ar fi înrudit cu ceea ce se obişnuieşte a numi teatru la fel de puţin ca reprezentarea oricărei obscenităţi cu un vechi *mister* religios.

A.A.

8 ianuarie 1927



ANTONIN ARTAUD

TEATRU ORIENTAL ȘI TEATRU OCCIDENTAL

Teatrul din Bali ne-a oferit revelația unei idei fizice și nu verbale despre teatru, a unui teatru existent în limitele a tot ceea ce se poate petrece pe o scenă, independent de textul scris, în timp ce teatrul așa cum îl concepem în Occident este strâns legat de text, fiind îngrădit de acesta. Pentru noi, la teatru, Cuvântul este totul și nu există nici o posibilitate în afara lui; teatrul este o ramură a literaturii, un fel de varietate sonoră a limbajului, iar dacă admitem o diferență între textul vorbit pe scenă și textul citit cu ochii, dacă închidem teatrul între limitele a ceea ce apare între replici, nu reușim să desprindem teatrul de ideea de text realizat.

Această idee a supremației cuvântului în teatru este atât de înrădăcinată în noi, teatrul apărându-ne doar ca un simplu reflex material al textului, încât tot ceea ce, la teatru, depășește textul, nu este cuprins în limitele sale și este strict condiționat de el, ne pare că face parte din domeniul regiei, al punerii în scenă, considerat ca inferior în raport cu textul.

Dată fiind această subordonare la cuvânt a teatrului, ne putem întreba dacă teatrul nu ar avea oare, din întâmplare, un limbaj propriu, dacă ar fi cu totul himeric să-l considerăm drept o artă independentă și autonomă, în aceeași măsură ca muzica, pictura, dansul etc. etc.

Oricum, dacă acest limbaj există, el se confundă obligatoriu cu regia, socotită:

1. Pe de o parte, drept materializarea vizuală și plastică a limbajului.

2. Drept limbajul a tot ce se poate spune și semnifica pe o scenă independent de cuvânt, a tot ceea ce își găsește expresia în spațiu sau poate fi atins sau dezagregat de el.

Dar putem noi oare ști dacă limbajul montării pe scenă considerat ca limbaj teatral pur este în stare să atingă același obiect interior ca și cuvântul, dacă din punct de vedere al spiritului și din cel al teatrului poate pretinde la aceeași eficacitate intelectuală ca limbajul articulat ? Ne putem întreba, altfel spus, nu doar dacă poate preciza gândurile, ci dacă poate *stârni gândirea,* dacă poate antrena mintea să adopte atitudini adânci și eficace din punctul lui de vedere.

Într-un cuvânt, a pune chestiunea eficacității intelectuale a expresiei prin forme obiective, a eficacității intelectuale a unui limbaj care n-ar folosi decât formele, sau zgomotul, sau gestul, înseamnă a pune chestiunea eficacității intelectuale a artei.

Dacă am ajuns să nu-i mai atribuim artei decât o valoare de agrement şi de odihnă şi s-o limităm la o utilizare pur formală a formelor, la o armonie a anumitor raporturi exterioare, aceasta nu-i ştirbeşte însă cu nimic valoarea expresivă adâncă; dar infirmitatea spirituală a Occidentului, care este locul prin excelenţă unde a putut fi confundată arta cu estetismul, este de a gândi c-ar putea să existe o pictură care să nu servească decât la a picta, un dans care să nu fie decât plastică, ca şi cum am fi vrut să despărţim formele de artă, să tăiem legăturile lor cu toate atitudinile mistice pe care le-ar putea lua confruntându-se cu absolutul.

Se înţelege deci că teatrul, în măsura în care rămâne închis în limbajul lui, şi în corelaţie cu el, trebuie să se rupă de actualitate, că scopul lui nu este de a rezolva conflicte sociale sau psihologice, de a servi drept câmp de luptă unor patimi morale, ci de a exprima obiectiv adevăruri secrete, de a scoate la iveală cu gesturi active această parte de adevăr ascunsă înăuntrul formelor în întâlnirile lor cu Devenirea.

A face acest lucru, a lega teatrul de posibilităţile de expresie prin forme şi prin tot ce constituie gesturi, zgomote, culori, plastică etc., înseamnă a-l restitui destinaţiei sale primitive, a-i reda aspectul religios şi metafizic, înseamnă a-l împăca astfel cu universul.

Dar cuvintele, veţi spune, au însuşiri metafizice, nu este interzis să se conceapă cuvântul ca un gest pe planul universal şi, de altfel, pe acest plan dobândeşte el eficacitatea sa majoră, ca o forţă de disociere a aparenţelor materiale, a tuturor stărilor în care spiritul s-a stabilizat şi ar avea tendinţă să se odihnească. Este uşor de răspuns că acest mod metafizic de a privi cuvântul nu este cel care se obişnuieşte în teatrul occidental, care nu-l foloseşte ca o forţă activă şi care pleacă de la distrugerea aparenţelor pentru a urca până la spirit, ci, dimpotrivă, ca un grad desăvârşit al gândului care se pierde exteriorizându-se.

În teatrul occidental cuvântul nu serveşte decât ca să exprime conflicte psihologice specifice omului şi situaţiei sale în actualitatea cotidiană a vieţii. Conflictele sale depind de cuvântul rostit şi, fie că rămân în domeniul psihologic, fie că îl părăsesc pentru a reintra în domeniul social, drama va avea întotdeauna un interes moral prin felul în care conflictele vor ataca sau dizolva caracterele. Şi va fi întotdeauna vorba despre un domeniu în care hotărîrile verbale ale cuvântului vor păstra partea cea mai bună. Dar aceste conflicte morale prin natura lor nu au nicidecum nevoie de scenă pentru a fi rezolvate. A face să domine pe scenă limbajul articulat, expresia prin cuvinte asupra celei prin mijlocirea simţurilor în spaţiu, înseamnă a întoarce spatele necesităţilor fizice ale scenei şi a se răzvrăti împotriva posibilităţilor ei.

Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic şi fizic, trebuie s-o spunem. Şi nu este vorba de a şti dacă limbajul fizic al teatrului este în stare să ajungă la aceleaşi determinări psihologice ca limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente şi pasiuni tot atât de bine precum cuvintele, ci dacă nu există în

domeniul gândirii şi al inteligenţei atitudini de care cuvintele nu sunt în stare şi pe care gesturile şi tot ce face parte de limbajul din spaţiu le reprezintă cu mai multă precizie decât ele.

Înainte de a da un exemplu al relaţiilor lumii fizice cu stările adânci ale gândirii, să ne fie îngăduit să ne citărn pe noi înşine: „Orice sentiment adevărat este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Dar a-l traduce înseamnă a-l *ascunde*. Expresia adevărată ascunde ceea ce exprimă. Ea opune spiritul vidului adevărat al naturii, creînd prin reacţie un fel de plin al gândului. Orice sentiment puternic provoacă în noi ideea vidului. Iar limbajul limpede care împiedică acest vid împiedică de asemenea poezia să se ivească în gând. De aceea o imagine, o alegorie, o figură care maschează ce-ar vrea să dezvăluie au mai multă semnificaţie pentru minte decât limpezimile aduse de analizele cuvântului.

Aşa se întâmplă că adevărata frumuseţe nu ne izbeşte niciodată direct. Şi că un apus de soare este frumos din cauza a tot ce ne face să pierdem."

Coşmarurile picturii flamande ne izbesc prin juxtapunerea alături de lumea adevărată a ceea ce nu mai este decât o caricatură a acestei lumi; ei oferă larve pe care le-am fi putut visa. Îşi au obîrşia în acele stări semivisate care provoacă gesturile neizbutite şi derizoriile lapsusuri ale limbii. Iar alături de un copil uitat înalţă o harfă care ţopăie; alături de un embrion de om înotând în cascade subterane, arată sub zidurile unei fortăreţe de temut înaintarea armatei adevărate. Alături de incertitudinea visată, mersul certitudinii, iar dincolo de o lumină galbenă de pivniţă, fulgerul portocaliu al marelui soare de toamnă pe punctul de a se retrage.

Nu este vorba să suprimăm cuvântul în teatru, ci să-i schimbăm destinaţia şi mai ales să-i reducem locul, să-l considerăm ca altceva decât un mijloc de a ghida caracterele omeneşti spre scopurile lor exterioare, de vreme ce în teatru nu este vorba decât de felul în care sentimentele şi pasiunile se opun unele altora, şi de la om la om în viaţă.

Or, a schimba destinaţia cuvântului în teatru înseamnă a te servi de el într-un sens concret şi spaţial, şi în măsura în care se combină cu tot ceea ce teatrul conţine ca spaţiu şi semnificaţie în domeniul concret; înseamnă a-l manipula ca pe un obiect solid ce zguduie lucrurile, în aer întâi, apoi într-un domeniu infinit mai misterios şi mai tainic, care, însă, admite el însuşi întinderea, iar acest domeniu tainic dar întins nu ne va fi greu să-l identificăm cu cel al anarhiei formale pe de o parte şi totodată cu cel al creaţiei formale continue pe de alta.

Şi astfel se întâmplă că această identificare a obiectului de teatru cu toate posibilităţile manifestării formale şi întinse scoate la iveală ideea unei anumite poezii în spaţiu care se confundă ea însăşi cu vrăjitoria.

În teatrul oriental cu tendinţe metafizice, opus teatrului occidental cu tendinţe psihologice, afli o luare în posesiune prin forme a simţurilor şi a semnificaţiilor lor; sau, altfel spus, consecinţele lor vibratorii nu sunt trase pe un

singur plan, ci pe toate planurile spiritului în același timp.

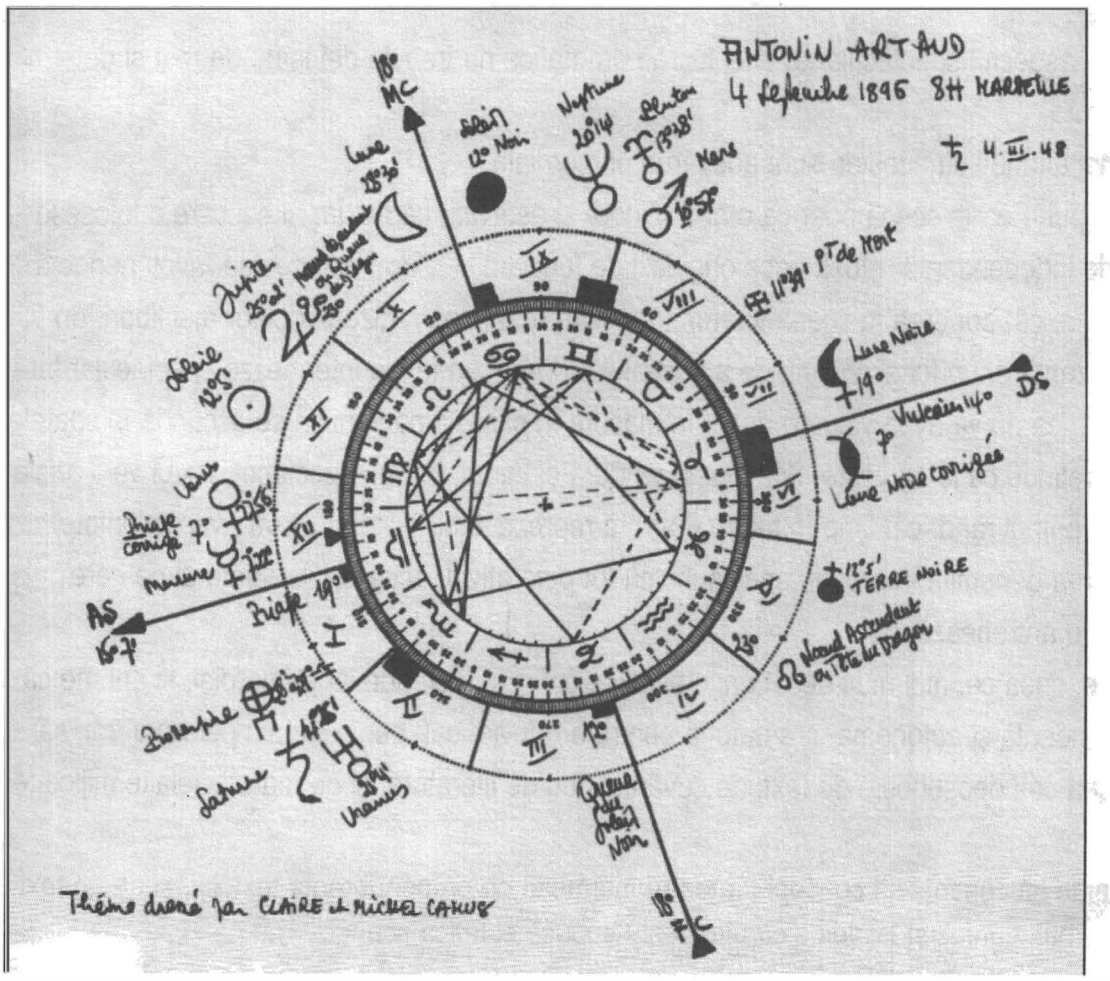
Și tocmai această multiplicitate de aspecte sub care le putem considera le conferă puterea ce o au de a tulbura și de a fermeca, făcând din ele o excitare continuă pentru spirit. Căci teatrul oriental nu ia aceste aspecte exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, nu se oprește la simplul obstacol și la întâlnirea solidă a acestor aspecte cu simțurile, ci nu încetează să ia în considerație gradul de posibilitate mentală din care s-au născut, participă la poezia intensă a firii și păstrează relații magice cu toate treptele obiective ale magnetismului universal.

Acesta este unghiul de utilizare magică și de vrăjitorie sub care trebuie privită punerea în scenă, nu ca răsfrângere a textului scris și a întregii proiecții de dubluri fizice care se degajă din el, ci ca proiecția arzătoare a tot ce poate fi obținut din consecințele obiective ale unui gest, unui cuvânt, unui sunet, unei muzici și a combinațiilor dintre ele. Această proiecție activă nu se poate face decât pe scenă, iar consecințele ei găsite în fața scenei și pe scenă; autorul care folosește exclusiv cuvintele scrise nu are altă soluție decât să cedeze locul specialiștilor acestei vrăjitorii obiective și animate.

Antonin ARTAUD

(din volumul *Teatrul și Dublul său*)

Toate textele capitolului Antonin Artaud sunt în traducerea Micaelei Stănescu



Tabelul astrologic al lui Artaud

ANTONIN ARTAUD

SCRISORI DESPRE LIMBAJ

Scrisoarea I-a

Paris, 15 septembrie 1931

Lui M.B.C.

Domnule,

Ați afirmat într-un articol despre punerea în scenă și teatrul că: „considerând regia ca o artă autonomă, riști să săvârșești cele mai mari greșeli."

și că :

„Prezentarea, aspectul spectacular al unei lucrări dramatice nu trebuie detașate de rest și determinate independent."

Și în plus mai afirmați că acestea sunt adevăruri primordiale.

Să consideri punerea în scenă doar ca o artă minoră și aservită, căreia înșiși cei care o folosesc cu un maximum de independență refuză orice originalitate funciară, – afirmând acestea, aveți perfectă dreptate. Atâta vreme cât punerea în scenă va rămâne, chiar în mintea regizorilor celor mai liberi, un simplu mod de prezentare, un fel accesoriu de a dezvălui o operă, un fel de intermezzo spectacular fără semnificație proprie, ea nu va avea valoare decât în măsura în care va parveni să se ascundă în spatele operelor pe care pretinde că le servește. Și aceasta va dura cât timp, într-un spectacol, textul va fi acela care va interesa în primul rând, cât timp în teatru – artă a reprezentării, – literatura va avea prioritate față de reprezentarea denumită impropriu spectacol, cu tot peiorativul, accesoriul, efemerul pe care această denumire le antrenează.

Iată, îmi pare, ceea ce, mai mult decât orice altceva, constituie un adevăr primordial, și anume că teatrul, artă independentă și autonomă, are datoria pentru a reînvia, sau pur și simplu pentru a trăi, să marcheze bine ceea ce-l deosebește de text, de cuvântul pur, de literatură, și de toate celelalte mijloace scrise și fixate.

Poți foarte bine să continui să concepi un teatru întemeiat pe preponderența textului, și pe un text din ce în ce mai verbal, confuz și fastidios căruia îi este supusă estetica scenei.

Dar această concepție care consistă în a așeza câteva personaje pe un anumit număr de scaune sau de fotolii, plasate cum se cuvine, și a le pune să-și spună povești, oricât de minunate, nu este poate negarea absolută a teatrului, care n-are neapărat nevoie de mișcare pentru a fi ceea ce trebuie să fie, este mai curând o pervertire.

Că teatrul a devenit un lucru esențialmente psihologic, o alchimie intelectuală de sentimente, și că summum-ul artei în materie dramatică a devenit un anume ideal de tăcere și de imobilitate, aceasta nu este altceva decât pervertirea pe scenă a ideii de concentrare.

Dar această concentrare a jocului folosită printre atâtea alte mijloace de expresie de către japonezi, de pildă, nu are altă valoare decât aceea a unui mijloc printre atâtea altele. Și a face din ea un scop pe scenă, înseamnă a renunța să te servești de scenă, asemenea aceluia care ar avea piramidele pentru a adăposti cadavrul faraonului și care, sub pretext că acel cadavru poate încăpea într-o nișă, s-ar mulțumi cu nișa și ar face să sară în aer restul piramidei.

Ar face să sară în același timp întreg sistemul filosofic și magic al cărei nișă nu este decât punctul de plecare, iar cadavrul condiția.

Pe de altă parte regizorul care se preocupă de decor în dauna textului nu are dreptate, deși poate mai puțin decât criticul care-l acuză că se preocupă exclusiv de punerea în scenă.

Căci, preocupându-se de punerea în scenă care este, într-o piesă de teatru, partea adevărat și specific teatrală a spectacolului, regizorul rămâne în linia adevărată a teatrului care este o chestiune de realizare. Dar și unii și ceilalți se joacă cu cuvintele; căci dacă termenul de punere în scenă a luat cu timpul un sens depreciativ, aceasta este vina concepției noastre europene despre teatru care dă prioritate limbajului articulat asupra celorlalte alte mijloace de reprezentare.

Nu este deloc dovedit că limbajul cuvintelor este cel mai bun posibil. Și se pare că pe scena care este înainte de toate un spațiu ce trebuie umplut și un loc unde se petrece ceva, limbajul cuvintelor trebuie să-i cedeze pasul limbajului prin semne al cărui aspect obiectiv este cel care ne izbește în primul rând mai mult.

Privită din acest unghiu, munca obiectivă a punerii în scenă recapătă un fel de demnitate intelectuală în urma ascunderii cuvintelor în spatele gesturilor și din faptul că partea plastică și estetică a teatrului își părăsește caracterul de intermezzo decorativ pentru a deveni în sensul propriu al termenului *un limbaj* de comunicare directă.

Altfel spus, dacă este adevărat că într-o piesă făcută pentru a fi vorbită regizorul greșește insistând prea mult asupra efectelor de decor mai mult sau mai puțin savant luminate, asupra jocurilor de grup, a mișcărilor furișe, a tuturor acelor efecte pe care le-am putea numi epidermice și care nu fac altceva decât să încarce textul, el este totuși mult mai aproape de realitatea concretă a teatrului decât

autorul care ar fi putut să se mulţumească doar cu cartea, fără a recurge la scena ale cărui nevoi spaţiale par să-i scape.

Mi se va putea obiecta invocând înalta valoare dramatică a tuturor marilor autori tragici la care aspectul literar, sau cel puţin vorbit, pare să domine.

Aş răspunde că dacă ne arătăm azi atât de incapabili să dăm despre Eschil, Sofocle şi Shakespeare o idee demnă de ei, este foarte probabil pentru că am pierdut sensul aspectului fizic al teatrului lor. Pentru că ne scapă aspectul direct uman şi activ al unei dicţii, al unei gesticulaţii, al unui întreg ritm scenic. Un aspect care ar fi trebuit să aibă tot atâta dacă nu mai multă importanţă decât admirabila disecţie vorbită a psihologiei eroilor lor.

Căci profunda umanitate a teatrului lor nu poate fi regăsită decât tocmai prin acest aspect, prin intermediul acestei gesticulaţii precise care se modifică odată cu epocile şi care actualizează sentimentele.

Dar chiar dacă aşa ar fi, şi ar exista acest aspect fizic, aş continua să afirm că nici unul dintre marii tragici nu este teatrul însuşi, care este o chestiune de materializare scenică şi care nu trăieşte decât din materializare. Chiar dacă s-ar spune că teatrul este o artă inferioară - şi aceasta rămâne de văzut ! - teatrul se întemeiază pe un anumit fel de a mobila şi însufleţi aerul scenei, printr-o conflagraţie izbucnită la un moment dat din sentimente, din senzaţii umane, creatoare de situaţii încordate, dar exprimate în gesturi concrete.

Mai mult încă, aceste gesturi concrete trebuie să aibă o eficacitate destul de mare pentru a înlătura până şi necesitatea limbajului vorbit. Or, dacă limbajul vorbit există, el nu trebuie să fie decât un mijloc de relansare, un releu al spaţiului zbuciumat; iar cimentul gesturilor, înzestrate cu eficacitate umană, trebuie să ajungă până la valoarea unei adevărate abstracţii.

Într-un cuvânt teatrul trebuie să devină un fel de demonstraţie experimentală a identităţii profunde a concretului şi a abstractului.

Căci alături de cultura prin cuvinte există cultura gesturilor. Există alte limbaje pe lume decât limbajul nostru occidental care a optat pentru despuierea, pentru uscarea ideilor şi în care ideile ne sunt prezentate în stare inertă fără a zgudui în trecere un întreg sistem de analogii naturale ca în limbajele orientale.

Este adevărat că teatrul rămâne locul de trecere cel mai eficace şi cel mai activ al acestor mari bulversări analogice unde ideile sunt oprite în zbor şi la un punct oarecare al transmutării lor în abstract.

Nu poate să existe un teatru complet care să nu ţină socoteala acestor transformări cartilaginoase de idei; care să nu adauge unor sentimente cunoscute şi gata făcute, expresia unor stări de spirit

aparţinând domeniului semiconştienţei şi pe care sugestiile gesturilor le vor exprima întotdeauna mai fericit decât ar face-o determinările precise şi localizate ale cuvintelor.

Se pare, într-un cuvânt, că cea mai înaltă idee posibilă pe care ţi-o poţi face despre teatru este aceea care ne împacă filosofic cu Devenirea, care ne sugerează prin tot felul de situaţii obiective ideea fugitivă a trecerii şi a transmutării ideilor în lucruri, mult mai mult decât aceea a transformării şi a ciocnirii sentimentelor în cuvinte.

Se pare de asemenea, căci dintr-o astfel de voinţă s-a născut teatrul, că acesta nu trebuie să-i permită omului şi poftelor sale să intervină decât în măsura şi sub unghiul în care se întâlneşte, ca atras de magnet, cu destinul său. Nu pentru a-l îndura, ci pentru a se măsura cu el.

Scrisoarea a II-a

Paris, 28 septembrie 1932

Lui J.P.

Dragă prietene,

Nu cred că-ţi vei putea menţine obiecţia după ce vei fi citit *Manifestul* meu, iar dacă totuşi o vei menţine, înseamnă că nu l-ai citit sau că l-ai citit prost. Spectacolele mele nu au nimic de-a face cu improvizaţiile lui Copeau. Chiar dacă ele se cufundă în concret, în lumea de afară, se încheagă în mijlocul naturii şi nu în încăperile închise ale minţii, ele nu sunt un joc al capriciului inspiraţiei inculte şi impulsive a actorului; mai ales a actorului modern care, odată ieşit din text, se scufundă şi nu mai ştie nimic. N-aş vrea să las la voia întâmplării soarta spectacolelor mele şi cea a teatrului. Hotărât lucru, nu.

Iată ce se va petrece în realitate. Este vorba să schimbăm punctul de plecare al creaţiei artistice şi să dăm peste cap legile obişnuite ale teatrului. Este vorba să substituim limbajului articulat un limbaj de o natură diferită, ale cărui posibilităţi expresive vor echivala cu limbajul cuvintelor, dar pornind de la un punct şi mai ascuns şi îndepărtat al gândului.

Dar gramatica acestui nou limbaj mai rămâne încă de găsit. Gestul îi este materia şi capul; sau, dacă vreţi, alfa şi omega. Pleacă de la NECESITATEA cuvântului mai mult decât de la cuvântul gata format. Găsind în cuvânt un impas, revine la gest într-un fel spontan. Atinge în treacăt câteva dintre legile expresiei materiale umane. Se scufundă în necesitate. Reface, poetic, drumul care a dus la crearea limbajului. Dar cu o conştiinţă înmulţită, îmbogăţită cu lumile puse în mişcare de limbajul cuvântului şi pe care le face să renască în toate aspectele lor. Readuce la iveală raporturile incluse şi fixate în stratificările silabei omeneşti, şi pe care aceasta, răsfrângându-se asupra lor, le-a ucis. Toate aceste operaţii prin care a trecut cuvântul pentru a semnifica acel Incendiator de care Focul-Tată ne

apară ca o pavază devenind aici sub forma lui Jupiter contracția latinească a lui *Zeus-Pater* grec, toate aceste operații săvârșite cu țipete, onomatopee, semne, atitudini și prin încete, bogate și împătimite modulații nervoase, plan cu plan și termen cu termen, el le reface. Căci cuvintele nu vor să spună totul, socotesc eu din principiu, iar prin natura și din cauza caracterului lor determinat, fixat odată pentru totdeauna, ele se opresc și paralizează gândul în loc să-i permită și să-i favorizeze dezvoltarea. Iar prin această dezvoltare înțeleg adevărate adevăruri concrete, întinse, când ne aflăm într-o lume concretă și întinsă. Acest limbaj vizează deci să cuprindă și să folosească întinderea, adică spațiul, și folosindu-l, să-l facă să vorbească: iau obiectele, lucrurile întinderii ca niște imagini, ca niște cuvinte, pe care le asamblez și pe care le fac să-și răspundă unul altuia după legile simbolismului și ale analogiilor vii. Legi veșnice care sunt cele ale oricărei poezii și ale oricărui limbaj viabil; și între altele, acelea ale ideogramelor din China și ale vechilor hieroglife egiptene. Deci, departe de a restrânge posibilitățile teatrului și ale limbajului, sub pretext că nu voi mai juca piese scrise, voi extinde limbajul până la scenă, îi voi înmulți posibilitățile.

Mai adaug limbajului vorbit un alt limbaj și încerc să-i redau vechea lui eficacitate magică precum și cea de vrajă, integrată în limbajul cuvântului ale cărui misterioase posibilități au fost uitate. Când spun că nu voi juca o piesă scrisă, vreau să spun că nu voi juca o piesă întemeiată pe scriitură și pe cuvânt, că va exista în spectacolele pe care le voi monta o parte fizică preponderentă, care nu se poate fixa și scrie în limbajul obișnuit al cuvintelor; și că însăși partea vorbită și scrisă va fi realizată într-un sens nou.

Teatrul, spre deosebire de ceea ce se practică aici, adică în Europa, sau mai bine zis, în Occident, nu va mai fi întemeiat pe dialog, și dialogul însuși atât cât va rămâne din el, nu va fi redactat, fixat *a priori*, ci pe scenă; va fi făcut pe scenă, creat pe scenă, în corelație cu celălalt limbaj, și cu necesitățile, atitudinile, semnele, mișcările și obiectele. Dar toate aceste bâjbâieli obiective se produc la nivelul materiei, unde Cuvântul va apare ca o necesitate, ca rezultatul unei serii de compresiuni, de ciocniri, de frecușuri scenice, de evoluții de orice fel (astfel teatrul va redeveni o operație autentică vie, va păstra acea palpitație emotivă fără de care arta este gratuită), toate aceste bâjbâieli, aceste căutări, aceste șocuri vor duce totuși la o operă, o compoziție *înscrisă*, fixată în cele mai mici detalii, și notată cu mijloacele de notație noi. Compoziția, creația, în loc să se facă în mintea autorului, se vor face în natura însăși, în spațiul real, iar rezultatul definitiv va rămâne la fel de riguros și de determinat ca acela al oricărei alte opere scrise, dar cu o imensă bogăție obiectivă în plus.

P.S. Ceea ce aparține punerii în scenă trebuie să fie reluat de autor, iar ceea ce aparține autorului trebuie de asemenea redat autorului, devenit și el regizor, astfel încât să înceteze această absurdă dualitate care există între regizor și autor.

Un autor care nu izbeşte direct materia scenică, care nu evoluează pe scenă orientându-se şi impunând spectacolului puterea orientării lui, îşi trădează în realitate misiunea. Dar este drept ca actorul să-l înlocuiască. Şi cu atât mai rău pentru teatrul care nu poate îndura această uzurpare.

Timpul teatral care se reazemă pe suflu fie că se precipită într-o voinţă de expiraţie majoră, fie că se retrage şi se micşorează într-o inspiraţie feminină şi prelungită. Un gest oprit suscită o mişunare nebunească şi multiplă, iar acest gest poartă în el magia evocării lui.

Dar deşi ne place să oferim sugestii privind viaţa energică şi însufleţită a teatrului, ne ferim să-i fixăm legile.

Desigur, suflul omenesc are principii care se reazemă toate pe nenumăratele combinaţii ale ternarelor cabalistice. Există şase ternare principale, dar nenumărate combinaţii de ternare, deoarece orice viaţă porneşte de la ele. Iar teatrul este tocmai locul unde această respiraţie magică se reproduce cu prisosinţă. Dacă fixarea unui gest major impune în jurul lui o respiraţie precipitată şi multiplă, aceeaşi respiraţie sporită poate să vină să-şi desfăşoare încet undele în jurul unui gest fix. Există principii abstracte, dar nici o lege concretă şi plastică; singura lege este energia poetică ce merge de la tăcerea sugrumată la reprezentarea precipitată a unui spasm, şi de la cuvântul individual *mezzo voce* la furtuna apăsătoare şi amplă a unui cor încet reunit.

Dar important este de a crea etape, perspective pentru unul şi pentru celălalt limbaj. Secretul teatrului din spaţiu este disonanţa, decalajul de timbruri, descătuşarea dialectică a expresiei.

Pentru cine are idee despre ce este un limbaj, acela va şti să ne înţeleagă. Noi nu scriem decât pentru acela. Şi mai dăm câteva precizări suplimentare care completează primul *Manifest al Teatrului Cruzimii.*

Esenţialul fusese spus în acest prim *Manifest,* al doilea precizează doar câteva puncte. Dă o definiţie a Cruzimii utilizabile şi propune o descriere a spaţiului scenic. Se va vedea cum îl folosim.

Scrisoarea a III-a

Paris, 9 noiembrie 1932

Lui J.P.

Dragă prietene,

Obiecţiile care ţi s-au adus şi care mi-au fost făcute pentru *Manifestul Teatrului Cruzimii* privesc, unele, *cruzimea* despre care nu se înţelege prea bine ce caută în teatrul meu, cel puţin ca element esenţial, determinant; iar celelalte, *teatrul,* aşa cum îl concep eu.

În ceea ce priveşte prima obiecţie dau dreptate celor care mi-o fac, nu în raport cu cruzimea, nici în raport cu teatrul, ci în raport cu locul pe care această cruzime îl ocupă în teatrul meu. Ar fi trebuit să

specific utilizarea foarte specifică pe care o dau acestui cuvânt, şi să spun că-l folosesc nu în sens episodic, accesoriu, din gust sadic şi perversiune a minţii, din dragoste pentru sentimentele mai deosebite şi atitudinile nesănătoase, deci nicidecum într-un sens circumstanţial; nu este vorba aici de cruzimea viciu, de cruzimea zămislitoare de pofte perverse, care se exprimă prin gesturi sângeroase precum excrescenţele bolnave pe o carne deja contaminată; ci, dimpotrivă, de un sentiment detaşat şi pur, o adevărată mişcare a spiritului, care ar fi calchiată pe gestul vieţii însăşi; iar în această idee că viaţa – metafizic vorbind şi pentru că admite întinderea, grosimea, apăsarea materiei – la rândul ei admite, ca o consecinţă directă, răul şi tot ceea ce este inerent răului, spaţiului, întinderii şi materiei. Toate acestea ducând la conştiinţă şi la chin, şi la conştiinţa pradă chinului. Şi oricâtă oarbă rigoare ar aduce cu sine toate aceste contingenţe, viaţa nu poate să nu se exercite, căci altfel n-ar fi viaţă; dar această rigoare, şi această viaţă care trece mai departe şi se manifestă în chin şi în călcarea în picioare a tot ce o înconjură, acest sentiment implacabil şi pur, acesta este cruzimea.

Am spus „cruzime", cum aş fi spus „viaţă" sau cum aş fi spus „necesitate", pentru că vreau mai ales să arăt că pentru mine teatrul este act şi emanaţie perpetuă, că nu există nimic înţepenit, că-l asimilez unui act adevărat, deci viu, deci magic.

Şi caut tehnic şi practic toate mijloacele de a apropia teatrul de ideea superioară şi poate excesivă, în orice caz vie şi violentă , pe care mi-o fac despre el.

În ceea ce priveşte redactarea *Manifestului,* trebuie să recunosc că este colţuroasă şi în mare parte neizbutită.

Dau principii riguroase, neaşteptate, cu aspect rebarbativ şi înfricoşător, şi în momentul în care v-aţi aştepta să le justific, trec la principiul următor.

Într-un cuvânt, dialectica acestui *Manifest* este slabă. Sar fără tranziţie de la o idee la alta. Nici o necesitate interioară nu justifică dispoziţia adoptată.

În ceea ce priveşte ultima obiecţie, pretind că regizorul, devenit un fel de demiurg, urmărit de această idee de puritate implacabilă, de reuşită cu orice preţ, dacă vrea să fie cu adevărat un regizor, deci un om al materiei şi al obiectelor, trebuie să cultive în domeniul fizic o căutare a mişcării intense, a gestului patetic şi precis, care echivalează pe planul psihologic cu rigoarea morală cea mai absolută şi mai întreagă, iar pe plan cosmic cu dezlănţuirea anumitor forţe oarbe care acţionează ce trebuie să acţioneze şi zdrobesc şi ard în calea lor ce trebuie să zdrobească şi să ardă.

Şi acum, iată concluzia generală.

Teatrul nu este o artă; sau este o artă inutilă. Este întru totul conform ideii occidentale a artei. Suntem excedaţi de sentimente decorative şi vane, de activităţi fără scop, hărăzite numai plăcerii şi pitorescului; vrem un teatru care să acţioneze, dar pe un plan care rămâne să-l definim.

Avem nevoie de o acțiune adevărată, dar fără consecințe practice. Acțiunea teatrului nu se întinde pe planul social. Și încă mai puțin pe planul moral și psihologic.

Problema nu e simplă; dar ni se va recunoaște, pe drept, cel puțin faptul că *Manifestul* nostru nu evită adevărata chestiune, oricât de haotic, de neînțeles și de rebarbativ este; dimpotrivă, el atacă frontal, ceea ce nici un om de teatru n-a îndrăznit să facă până acum. Nici unul nu s-a atacat de principiul însuși al teatrului, care este metafizic; iar dacă atât de puține piese sunt valabile, apoi aceasta nu este din lipsă de talent sau de autori.

Chestiunea talentului dată de o parte, există în teatrul european o formidabilă eroare de principiu; și această eroare este legată de o întreagă serie de lucruri în care absența de talent face figură de consecință, nu de simplu accident. Dacă epoca noastră se desprinde și se dezinteresează de teatru, înseamnă că teatrul a încetat s-o reprezinte. Ea nu mai speră ca el să-i furnizeze Mituri pe care să se poată rezema.

Noi trăim într-o epocă probabil unică în istoria lumii, în care lumea trecută prin ciurul minții vede prăbușindu-se vechile sale valori. Viața calcinată se dizolvă chiar de la bază. Și aceasta se traduce pe planul moral sau social printr-o monstruoasă dezlănțuire de pofte, printr-o eliberare a celor mai josnice instincte, o pâlpâire de vieți arse și care se expun prematur flăcărilor.

Ce este interesant în evenimentele actuale nu sunt evenimentele ele însele, ci acea stare de fierbere morală în care antrenează mințile; acest grad de tensiune extremă. Este starea haosului conștient în care nu încetează să ne cufunde.

Și toate acestea care zguduie spiritul fără a-i primejdui echilibrul este pentru el un mijloc patetic de a traduce mișcările înnăscute ale vieții.

Ei bine, de la această actualitate patetică și mitică s-a desprins teatrul : și este firesc ca publicul să se desprindă de un teatru care nu vrea să știe nimic despre actualitate.

I se poate deci reproșa teatrului, așa cum este el practicat, o teribilă lipsă de imaginație. Teatrul trebuie să ajungă egalul vieții, nu al vieții individuale, al acestui aspect individual al vieții în care triumfă CARACTERELE, ci la un fel de viață eliberată, care mătură individualitatea umană și în care omul nu mai este decât o reflectare. A crea Mituri, iată adevăratul obiect al teatrului, a traduce viața sub aspectul ei universal, imens, și a extrage din această viață imagini în care ne-ar plăcea să ne regăsim.

Și, ca o consecință, să ajungem la un fel de asemănare generală și atât de puternică încât să-și producă instantaneu efectul.

Iar după ce ne-om fi sacrificat mica noastră individualitate umană, ca Personaje venite din Trecut, cu puteri regăsite în Trecut, să ne cufunde, pe noi, eliberați, într-un Mit.

Scrisoarea a IV-a

Paris, 28 mai 1933

Lui J.P.

Dragă prietene,

Nu ți-am spus că voiam să acționez direct asupra epocii; am spus că teatrul pe care voiam să-l fac presupune pentru a fi posibil, pentru a fi admis de epocă, o altă formă de civilizație.

Dar chiar fără a reprezenta epoca sa, el poate împinge la această transformare adâncă a ideilor, a moravurilor, a credințelor, a principilor pe care se sprijină spiritul timpului. Aceasta, în orice caz, nu mă împiedică să fac lucrul pe care vreau să-l fac și să-l fac în mod riguros. Voi face ce am visat sau nu voi face nimic.

Iar în ceea ce privește chestiunea spectacolului, nu-ți pot da precizii suplimentare. Din două motive :

1. Primul este că, de data aceasta, ce vreau să fac este mai ușor de făcut decât de spus.

2. Al doilea este că nu vreau să risc să fiu plagiat cum mi s-a mai întâmplat de mai multe ori.

Pentru mine nimeni nu are dreptul să-și spună autor, adică creator, în afară de acela care se întoarce la mânuirea directă a scenei. Și tocmai aici se află punctul vulnerabil al teatrului așa cum este considerat nu numai în Franța, ci și în Europa și chiar în întreg Occidentul: teatrul occidental nu recunoaște ca limbaj, nu atribuie facultăți și virtuți limbajului, nu permite să fie numit limbaj, cu acel fel de demnitate intelectuală legată în general de acest cuvânt, decât limbajul articulat, articulat gramatical, adică limbajul cuvântului, și al cuvântului scris, al cuvântului care, rostit sau nerostit, nu are mai multă valoare decât dacă ar fi doar scris.

În teatru, așa cum îl concepem aici, textul este totul. Este înțeles, este definitiv admis – și aceasta a avut loc în moravuri ca și în spirit, aceasta are rang de valoare spirituală – că limbajul cuvintelor este un limbaj major. Or, trebuie să admitem, și din punct de vedere al Occidentului, că vorbele, cuvintele s-au osificat, că toate cuvintele au înghețat, s-au retras în semnificația lor, într-o terminologie schematică și restrânsă. Pentru teatru, așa cum se practică aici, cuvântul scris are tot atâta valoare ca același cuvânt rostit. Ceea ce-i face pe anumiți amatori de teatru să spună că o piesă citită oferă bucurii mai precise, mai mari decât piesa reprezentată. Tot ceea ce ține de enunțarea specială a unui cuvânt, de vibrația pe care o poate răspândi în spațiu, le scapă, precum și tot ce ar putea, din acest punct de vedere, să adauge gândului. Un cuvânt astfel auzit nu prea are decât o valoare discursivă, adică de elucidare. Și nu este, în aceste condiții, exagerat să se spună că avându-se în vedere terminologia sa

bine definită şi bine finită, cuvântul nu este făcut decât pentru a opri gândul – să-l împresoare, dar şi să-l împlinească; de fapt, nu este decât un punct de sosire.

Nu degeaba s-a retras poezia din teatru, aşa cum se poate constata. Nu este o simplă întâmplare de circumstanţe, dacă de mult nici un poet dramatic nu s-a mai manifestat. Limbajul cuvântului îşi are legile. Prea ne-am obişnuit de patru sute de ani şi mai bine, mai ales în Franţa, să nu folosim cuvintele în teatru decât într-un sens de definiţie. Prea a fost pusă acţiunea să se învârtească în jurul unor teme psihologice ale căror combinaţii esenţiale nu sunt nenumărate, departe de asta. Prea a fost obişnuit teatrul să ducă lipsă de curiozitate şi mai ales de imaginaţie.

Ca şi cuvântul, teatrul are nevoie să fie lăsat liber.

Această încăpăţânare de a pune personajele să dialogheze despre sentimente, pasiuni, pofte şi impulsiuni de ordin strict psihologic, în care un cuvânt suplineşte nenumărate mimici, de vreme ce ne aflăm în domeniul preciziei, această încăpăţânare este cauza pentru care teatrul şi-a pierdut adevărata raţiune de a fi, şi că am ajuns să-i dorim să tacă spre a putea să ascultăm mai bine viaţa. Psihologia occidentală se exprimă prin dialog; iar obsesia pe care o are de a folosi cuvinte clare şi care spun totul, a adus o uscare a cuvintelor.

Teatrul oriental a ştiut să păstreze cuvintelor o anumită valoare expansivă, devreme ce pentru el sensul clar al cuvântului nu este totul, ci i se adaugă muzica ce vorbeşte direct inconştientului. Şi astfel în teatrul oriental nu mai există un limbaj al cuvântului, ci un limbaj al gesturilor, al atitudinilor, al semnelor, care, din punct de vedere al gândului în acţiune are aceeaşi valoare expansivă şi revelatoare ca celălalt. Şi în Orient acest limbaj al semnelor este preţuit mai mult decât celălalt, i se atribuie puteri magice imediate. Este poftit să se adreseze nu numai spiritului dar şi simţurilor, iar prin simţuri, să atingă regiuni şi mai bogate şi fecunde ale sensibilităţii în plină mişcare.

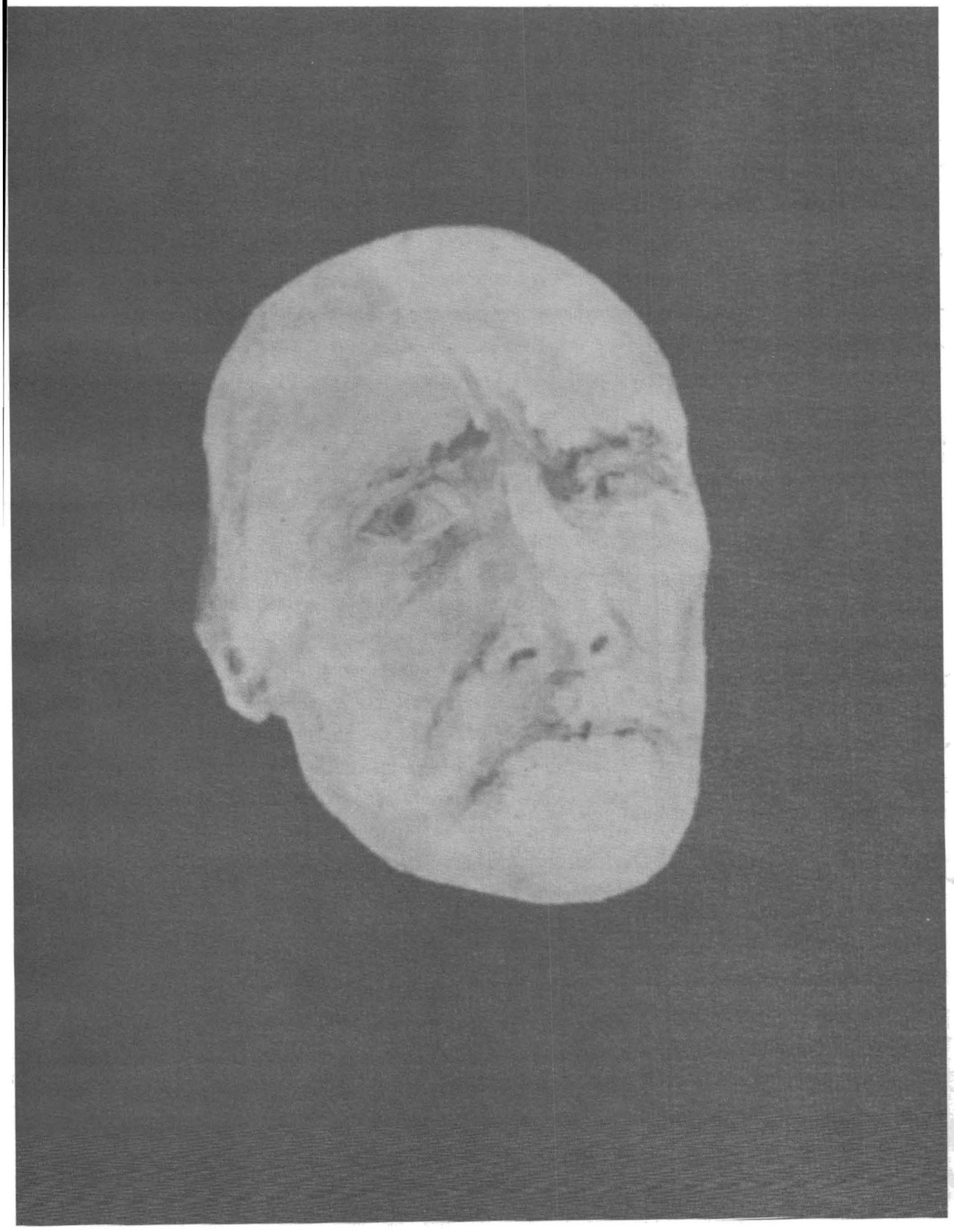
Aşadar, autorul este acela care dispune de limbajul cuvântului, iar dacă regizorul este sclavul lui, apoi asta nu este decât o simplă chestiune de cuvinte. O confuzie a termenilor provenind din faptul că, pentru noi, şi urmând sensului pe care-l atribuim în genere termenului de regizor, acesta nu este decât un meşteşugar, un adaptator, un fel de traducător veşnic hărăzit să transpună o operă dramatică dintr-un limbaj într-altul; iar această confuzie nu va fi posibilă şi regizorul nu va fi obligat să-i cedeze locul autorului decât atâta vreme cât va rămâne înţeles că limbajul cuvintelor este superior celorlalte şi că teatrul nu admite altul decât pe acesta.

Dar dacă ne întoarcem cât de cât la sursele respiratorii, plastice, active, ale limbajului, dacă legăm cuvintele de mişcările fizice care le-au dat naştere, iar latura logică şi discursivă a cuvântului dispare sub aspectul său fizic şi afectiv, altfel spus, dacă vorbele, cuvintele, în loc să fie luate doar pentru ce vor să spună gramatical vorbind, vor fi înţelese şi sub unghiul lor sonor, vor fi percepute ca

niște mișcări, iar aceste mișcări ca atare, vor fi asimilate altor mișcări directe și simple, așa cum le facem în orice împrejurare a vieții și cum pe scenă actorii nu le fac destul, iată că limbajul literaturii se recompune, devine viu; și alături de aceasta, ca pe pânzele unor vechi pictori, obiectele încep, ele însele, să vorbească. Lumina în loc să fie decor ia înfățișarea unui adevărat limbaj, iar lucrurile de pe scenă, zumzăind de semnificații se așază în ordine, formează figuri. Singur regizorul dispune de acest limbaj imediat și fizic. Este pentru el o ocazie de a crea într-un fel de autonomie completă.

Ar fi ciudat ca într-un domeniu mai aproape de viață ca altul, acela care este stăpân în acest domeniu, adică regizorul, să trebuiască în orice ocazie să cedeze pasul în fața autorului care, prin esență, lucrează în abstract, adică pe hârtie. Chiar dacă n-ar exista la activul punerii în scenă limbajul de gesturi care egalează și depășește pe acela al cuvintelor, orice punere în scenă mută ar trebui, cu mișcarea ei, cu personajele ei multiple, cu eclerajul și decorurile ei să rivalizeze cu ceea ce este mai adânc în picturi precum *Fiicele lui Lot* de Lucas de Leyde, anumite *Sabbat*-uri de Goya, *Învieri* și *Transfigurări* de El Greco, *Ispita sfântului Anton* de Hieronymus Bosch și înfricoșătoarea și misterioasa *Dulle Griet* de Brueghel cel Bătrân în care lumina torențială și roșie, deși localizată în anumite părți a pânzei, pare să izvorască de pretutindeni, blocând prin nu știu ce procedeu tehnic, la un metru de pânză, ochiul uimit al spectatorului. Din toate părțile izbucnește teatrul. O agitație de viață oprită de un halou de lumină albă se lovește deodată de adâncituri fără nume. Un zgomot livid și scârțâitor se înalță din această bacanală de larve în care contuziile pielii omenești nu au niciodată aceeași culoare. Adevărata viață este albă și în mișcare; viața ascunsă este lividă și fixă, are toate atitudinile posibile ale unei nemișcări nenumărate. Este un teatru mut dar care vorbește mult mai mult decât dacă ar fi primit un limbaj pentru a se exprima. Toate aceste pânze sunt cu dublu sens, și în afară de latura lor pur picturală ele prezintă și învățăminte și dezvăluie aspecte misterioase sau teribile ale naturii și ale spiritului.

Dar, din fericire pentru teatru, regia este mult mai mult decât aceasta. Căci în afara unei reprezentări realizată cu mijloace materiale și greoaie, scenografia pură conține cu ajutorul gesturilor de fizionomie și de atitudini mobile, al unei utilizări concrete a muzicii, tot ceea ce conține cuvântul, dispunând în plus și de cuvânt. Repetiții ritmice de silabe, modulări particulare ale vocii învăluind sensul precis al cuvintelor, azvârlă de-a valma, într-un număr și mai mare, imaginile în minte, folosind o stare mai mult ori mai puțin halucinatorie și impun sensibilității și spiritului un fel de alterare organică care contribuie la a scăpa poezia scrisă de gratuitatea care o caracterizează de obicei. Iar tocmai în jurul acestei gratuități se adună întreaga problemă a teatrului.



TEATRUL DIN MEMORIE

Anna HALASZ

„Karamazovii"

Momentele de telecinematecă de la noi sau de aiurea au uneori capacitatea să trezească amintiri teatrale, ce primesc astfel o nebănuită perspectivă şi o valoare, pe care nici n-am bănuit-o la premieră. Las la o parte naivitatea, sau incultura, cu care un regizor – de exemplu Richard Brooks în 1957 – investeşte tragedia Karamazovilor cu un happy–end. Şi mai grav este faptul că întreaga regie se bazează doar pe două personaje: Mitea întruchipat cu adevărat magistral de Yul Brynner, şi Gruşenka luminoasă a Mariei Schell. Toate celelalte personaje nu fac decât să dea cuminte replicile celor doi pentru care s-a făcut filmul. Sunt şterse sau în cazul cel mai bun ratate psihologic. Miza: pedepsirea tatălui tiran sau dezlănţuirea frustrării – ca motiv pentru condamnarea lui Mitea – se diluează într-o mediocritate psihologică, şi necunoaştere de cauză. Mentalitatea comercială anihilează fiorul cunoaşterii, îndoiala de sine, riscul căutării sau al experimentului, lucruri fără de care nu te poţi apropia de nici un scriitor adevărat, nu numai de Dostoievski.

Priveam filmul şi pe imaginile sale se suprapunea un vechi spectacol de la Teatrul „Nottara", regizat de George Teodorescu. Cinci bărbaţi – o familie, deşi la înfăţişare nu se asemănau, doar *Ivan* (Cristea Avram) şi *Alioşa* (Ion Dichiseanu), cât de cât: ei doi reprezentau polul urban, civilizat al familiei, primul prin cultură, al doilea prin credinţă. Celălalt pol, al patimii dezlănţuite, era reprezentat de Nicolae Sireteanu în rolul tatălui, *Fiodor Karamazov*, un bărbat tomnatic, atractiv şi demn, şi *Dmitri*, adică *Mitea*: George Constantin. Cu toată deosebirea înfăţişării, ei doi se oglindeau reciproc şi priveau în sinea lor, uitându-se unul la celălalt. Mistuitoarea, tragica sete de viaţă, neîmplinirea – definitivă la tată, ameninţătoare la fiu – i-ar fi putut îndruma spre o înţelegere, iubire sau compătimire reciprocă dacă n-ar fi fost vorba de bani. Deci, ei se urăsc, imaginea din amândouă oglinzile se distorsionează. Iar această ură oarbă, strigată în gura mare îl va pune pe Mitea în umbra suspiciunii.

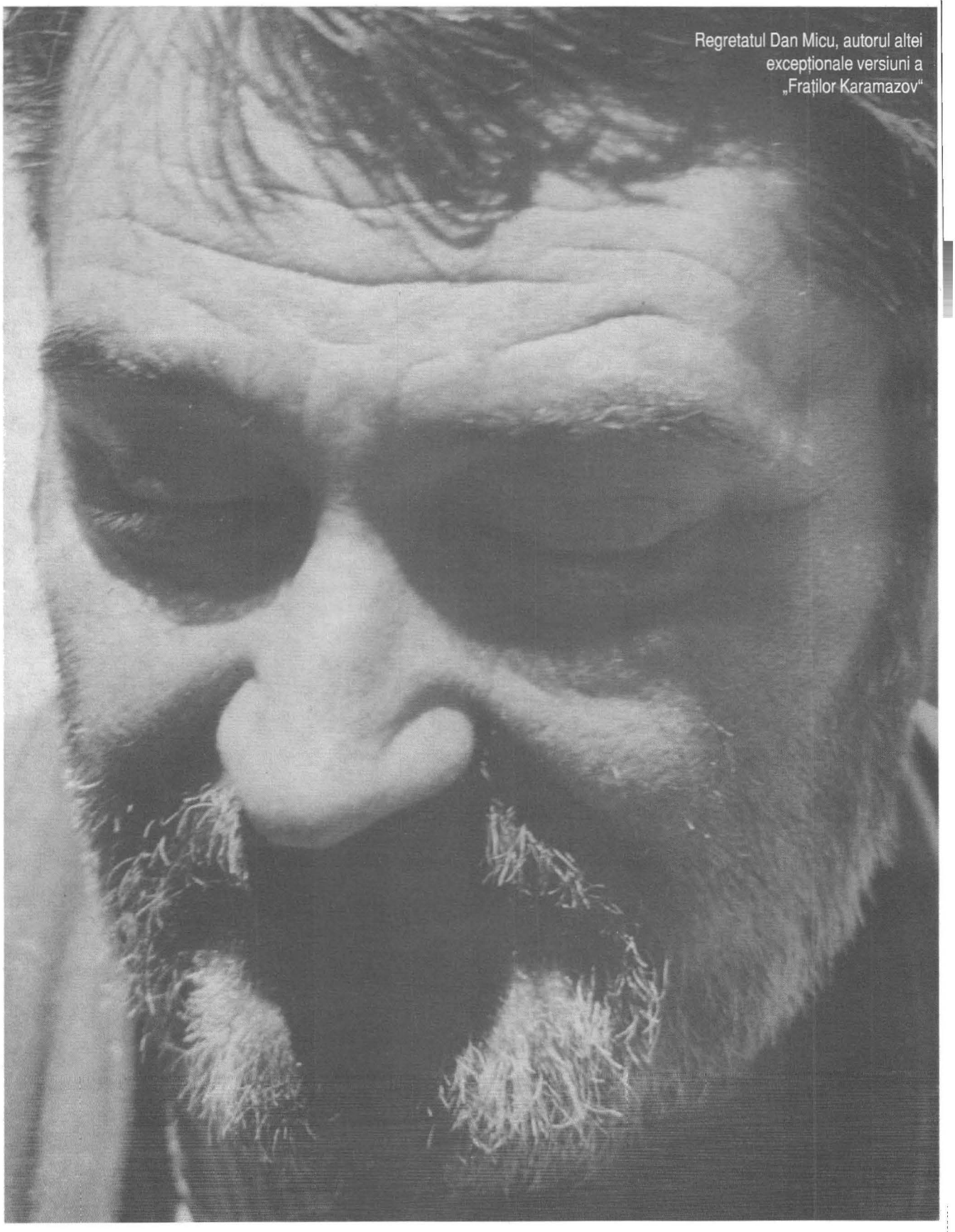
Smerdiakov, handicapatul, pare să fie limba cântarului, distanţat de ambii poli, frizând totuşi ceva din distincţia şi eleganţa lui Ivan – dar cât de penibil! Val Săndulescu, un actor cu exteriorul cam ingrat, ne–frumos şi ne–urât, stângaci parcă, dar de o inteligenţă sfredelitoare ne-a înfăţişat fratele nelegitim în tragismul frustrării nu numai de nume, de drepturi, de perspective, dar şi de sănătate, de integritatea corporală. El, ucigaşul, reuşea să ne stârnească cel mai tare compasiunea, insuflându-ne totodată o angoasă inexplicabilă. Da, el îşi omorâse tatăl, tiranul, cu premeditare lucidă, îndreptând suspiciunea asupra celui mai invidiat dintre fraţii: Mitea cel pătimaş şi dezlănţuit, cu o libertate interioară, de care el, Smerdiakov, n-ar fi niciodată capabil... De ce tocmai pe Mitea aruncă el acuzarea? Simte poate, cu luciditatea handicapul său, că Ivan cel strălucitor, cel calm şi cult, este pândit – de asemenea – de nebunie?!

Astfel de întrebări ne punea spectacolul prin relaţiile – cu multă delicateţe elaborate – dintre tatăl Karamazov şi cei patru fii ai săi. Nu numai tensiune şi dezlănţuire era acolo, ci şi multă dragoste, conştientă sau inconştientă: reuşeau să-şi iubească tatăl abia după ce a fost omorât, şi se uitau unul la altul, neînţelegând cine-i făptaşul.

Cu toţii ştiau să-l citească pe Dostoievski.

Ultima scenă a lui George Constantin, când este luat la închisoare, este de fapt adio-ul unei mari libertăţi spirituale care, poate, a fost considerată de tribunal adevărata sa vină în Rusia încătuşată a vremii...

Ceorge Constantin alături de
Liliana Tomescu
în „Karamazovii"



Regretatul Dan Micu, autorul altei excepționale versiuni a „Fraților Karamazov“

REMEMORĂRI DIN DOCUMENTE DE ARHIVĂ

Centironul lui Giugaru

Fiind pus – grație capacităților lui de influențare și prefacere a conștiințelor – în poziția de pion al propagandei comuniste, *Teatrul* a trebuie să fie ținut în permanență sub o privire atentă, critică din punctul de vedere al moralei proletcultiste. Astfel se și explică apariția unor articole în presa anilor '50, precum cel din „Contemporanul" intitulat *Schimbarea la față a unor spectacole*, cu adresă directă la anumite montări scenice.

Se considera, însă, de către forurile diriguitoare–dirijiste, că simpla apariție a articolului nu era suficientă și urmau dezbateri cu „împricinații", cum este cea de față, la care participă marii noștri actori și regizori ai Teatrului Național din București (Sică Alexandrescu, Al. Șahighian, Alexandru Giugaru, Niky Atanasiu, Radu Beligan, Ion Talianu ș.a.), moralizați fără jenă de culturnici și de clasa muncitoare.

După ce s-au dezbătut cu interpreții de la *O noapte furtunoasă* faptele incriminate, a fost lărgit cercul discuției și publicistul Horia Liman a făcut o prezentare a luărilor de poziție anterioare. Spicuim din ele spre aducere aminte a celor ce-au traversat ședințe similare și pentru a oferi celor tineri dimensiunea ultragiilor suferite de oameni de artă. Anul de grație: 1950.

Marin Radu Mocanu

Conferința de la Sala Sf. Sava
Discuții în jurul articolului
Schimbarea la față a unor spectacole
apărut în „Contemporanul"

Conferința se deschide la ora 9,40. Prezidiul este format din tov. Horia Liman, Alexandru Șahighian, Chiril Economu, Irina Răchițeanu, Maria Voluntaru, Florica Șelmaru, Margareta Bărbuță, Moni Ghelerter.

Tov. Horia Liman: Tovarăși, în numele colectivului redacțional al revistei „Contemporanul", vă mulțumesc că ați venit aci într-un număr atât de mare. Noi am convocat această discuție cu dumneavoastră pentru a lămuri o seamă de probleme ridicate de calitatea spectacolelor noastre de teatru. [...]

La originea inițiativei noastre se află articolul apărut în revista „Contemporanul", acum câteva săptămâni, intitulat *Schimbarea la față a unor spectacole*, articol scris de tovarășa Margareta Bărbuță din redacția noastră. Acest articol a fost studiat de masa oamenilor de teatru și a dat loc la discuții, uneori aprinse, de mai multe ori principiale, care ne-au determinat să luăm contact cu parte din dumneavoastră. Noi am avut o primă discuție cu un număr mai redus de tovarăși din teatru – respectiv cu colectivul de la *O noapte furtunoasă*. [...] Această primă întâlnire a noastră cu dumneavoastră a avut deficiențe serioase, prin aceea că nu a fost bine organizată, ci a avut un caracter oarecum improvizat, s-a desfășurat pe un spațiu de timp foarte limitat. [...] Mi-aș permite să arăt pe scurt, care au fost problemele ridicate de unii dintre tovarășii care erau atunci de față.

Tov. Sică Alexandrescu luând cuvântul cel dintâi, a arătat că: actorii care degradează unele spectacole sunt victime tocmai ale acelor caracteristici care au făcut din ei mari actori ai scenei noastre, și anume umorul și fantezia. [...]

Tov. Alex. Giugaru s-a referit îndeosebi la acea parte din articol care îl viza pe domnia sa personal. În articol era vorba de o exagerare a tovarășului Giugaru în momentul când, în *O noapte furtunoasă,* trebuie să-și încheie centironul. Domnia sa a arătat că centironul nu s-a încheiat de la început – nu din vina domniei sale, ci fiindcă era un defect al cataramei. Constatând însă că acest detaliu „merge la public", a perseverat și s-a concentrat asupra centironului și în următoarele spectacole, introducând astfel în scenă un moment care inițial nu exista.

Tov. Niky Atanasiu a început prin a spune că articolul publicat de „Contemporanul" este unul din articolele pe care le detestă; ba, domnia sa a spus că însuși titlul îi displace: *Schimbarea la față a unor spectacole* – și a arătat de ce detestă

un astfel de articol, spunând că nu toate criticile sunt juste. [...] Domnia sa a ridicat apoi problema repetițiilor arătând că unele spectacole nu au suficiente repetiții, astfel încât se ajunge în ultimul moment la improvizații în seara premierei. Tovarășul Niky Atanasiu a vorbit de slăbiciunile comisiei de producție, care nu analizează în mod științific spectacolele. Domnia sa s-a referit și la contradicțiile dintre cronicarii dramatici, unii susținând un punct de vedere, alții alt punct de vedere – arătând că aceasta nu ajută pe actori, ci dimpotrivă îi dezorientează. Tovarășul Niky Atanasiu a subliniat necesitatea creșterii și a criticii dramatice, nu numai a actorului și a spectacolului. În încheire, tov. Niky Atanasiu, revenind asupra problemei ridicate la început, anume aceea că noi ne-am referit mai mult la actorii de comedie în general, a spus că s-ar putea crede de către unii tovarăși din teatru că râsul este interzis în republica noastră populară, că dacă noi ne-am fi ocupat nu numai de comedii, ci și de dramă, desigur că nu s-ar fi dat loc la asemenea interpretare. Noi nu vom comenta această afirmație, ci vom lăsa în seama dumneavoastră să apreciați în ce măsură este ea justă sau nu. [...]

Tov. Radu Beligan era de părere să nu se mai ceară actorului „o mecanizare a interpretării". Actorul, spunea tovarășul Beligan „creează în timpul spectacolului anumite gesturi rămase epocale care completează textul și intențiile autorului"; acestea sunt rezultatul acestei contribuții actoricești. Actorul „e dominat de fantezia lui", ceea ce-l poate duce la denaturarea unui spectacol. Tovarășul Beligan nu a avut o apreciere critică asupra acestei probleme, ci a căutat să explice care sunt cauzele care stau la baza fenomenului acesta al degradării spectacolelor. [...]

Tov. Ditteli: Pe marginea articolului *Schimbarea la față a unor spectacole*, eu, ca muncitor, vreau să-mi arăt punctul meu de vedere. Noi știm că în republica noastră, după transformările care au avut loc și după atâtea victorii ale clasei muncitoare, noi ne-am schimbat drumul. Tovarășii vârstnici ar trebui, mai ales ei, să înțeleagă acest lucru că acel *eu* din individ trebuie să dispară în folosul maselor. În doi ani de activitate, am avut ocazia să văd că acel *eu* care tinde să îngreuneze individul și să-l izoleze se menține. Acea sudură între muncitori și actori nu s-a format încă. Munca în colectiv se duce numai superficial. Majoritatea actorilor, cu toată capacitatea lor intelectuală – nu știu dacă din comoditate sau din alte motive – nu vor să-și însușească acele învățături, acea morală a proletariatului, marxist–leninistă, fără de care într-o piesă cu subiect revoluționar nu se poate scoate în evidență lupta de clasă. Dacă tovarășul reprezintă un erou pe care n-au avut putința să-l cunoască din trăirea lor personală nu vor putea să dea acelui personaj, culoarea reală. Muncitorii din fabrici care vin să ne viziteze vin să-și însușească toate ideile noastre, toate sacrificiile pe care le-au adus generațiile premergătoare și ei sunt mai ridicați decât noi. Tovarășii de la „Apaca" au făcut și ei personal critica unui spectacol. I-am întrebat chiar eu personal ce părere au și mi-au răspuns: „Nu este realist". [...]

Nu este realism–socialist în artă, cum în numim noi.

Vreau să ne luăm un angajament, nu eu ca muncitor, ci dumneavoastră să renunțați la acea comoditate, pentru prezent și viitor. Să vă însușiți știința marxist–leninistă, să dispară complet acel individualism, altfel nu putem merge spre progres. Atâta am avut de spus.

Cetățeanul lui Giugaru

SPECTACOLE

Cristina DUMITRESCU

Ochi în ochi: Cuvântul și Actorul

Este o adevărată modă, în prezent, practica refacerii unor spectacole și o listă cu *remake*-urile ultimelor două stagiuni, să spunem, ar umple cu ușurință o pagină de revistă. Nu despre frecvența acestor refaceri de spectacole vrem să vorbim, însă, nici despre rosturile lor artistice (uneori, nici măcar artistice, doar economice), ci despre situația, mai puțin frecventă, în care translarea operează în timp, nu în spațiu. Cu alte cuvinte, nu se aduce în Capitală un spectacol creat în provincie (sau invers), ci se reconstituie o montare realizată, la același teatru, cu ani în urmă.

În cazul lui *Gin–Rummy* de la Teatrul „Bulandra" este vorba despre aproape douăzeci de ani, iar operațiunea se datorează unuia dintre cei doi interpreți, Petre Gheorghiu, și nu regizorului – Liviu Ciulei. Era necesară această revenire pe afiș, este ea legitimă? Incontestabil, da. Pentru mai multe pricini, cea mai importantă fiind, cred eu, readucerea în atenția spectatorilor – odată cu prezența, în roluri pe măsură, a unor actori de mare calitate cum sunt Tatiana Iekel și Petre Gheorghiu – a unui tip de teatru de mare soliditate și forță de expresie, mai puțin frecventat de regizorii tineri, formula scenică proiectând în prim-plan textul și actorul, și în care marea artă regizorală este de a produce, de a favoriza, de a veghea această mare întâlnire. Înainte de a detalia, se cuvine precizat că rândurile de față nu pledează pentru *acest* mod de a face teatru, în pofida spectacolului de imagine, de metaforă scenică, de interpretare marcat regizorală, formulă ce a dat și dă opere de mare valoare. Vrem să spunem doar atât: este păcat ca o cercetare – și împlinire artistică – pe o direcție, să determine părăsirea celorlalte, ca o cucerire să implice și o părăsire. În necuprinsul universului scenei este loc pentru tot, este nevoie de tot.

La prima vedere, nu prea ai ce „pune în scenă" și aproape nu ai ce juca, la o piesă ca *Gin–Rummy*. Acțiunea directă, explicită, se reduce la o lungă, mereu înnoită partidă dintr-un joc de cărți menit să alunge plictiseala unor oameni vârstnici pentru care viața a încetat demult să mai ofere surprize, să mai aducă *întâmplări*, rezumându-se acum la amintiri depănate între monotonele repere ale unei zile: ora de masă, ora medicamentului, ora de culcare.

Jocul celor doi actori, cu adevărat remarcabil, operează însă cu nuanțe de extremă precizie și subtilitate astfel încât reușește performanța de a se dispensa, practic, de importantul mijloc de expresie care este mișcarea scenică. O dificilă probă de măiestrie, o autentică provocare căreia puțini dintre actori i-ar putea face față cu atâta strălucire. Mai bine de două ore, așezați pe scaun, cu cărțile de joc în mână, cei doi interpreți *nu fac nimic*, nu străbat scena de-a latul și de-a lungul, nu sar, nu se zbuciumă, ci susțin un dialog. Dialog plin de umor și îmbibat de tristețe, dialog ce reface destine, vieți, întâmplări, prezente cu atâta prospețime, cu atâta vibrație emoțională, încât dau senzația că lucrurile se petrec acum, în fața noastră, pe scenă. Totul pare spus de la început: ce li se mai poate întâmpla unor bătrâni, rămași singuri și care, de fapt, își așteaptă moartea între zidurile unui azil – azil modest, oarecare, așa cum a fost decorul întregii lor existențe? Iată, totuși, că printr-un joc de mare subtilitate, actorii descoperă, *ne* descoperă o tensionată mișcare a sentimentelor, a gândurilor, mai spectaculoasă, poate decât mișcarea născută din gest, din acțiune, o nesfârșită partidă de cărți? E adevărat, dar fiecare „mână", fiecare „etalare" înseamnă un plus de informație despre viața celor doi jucători. Fiecare gest, fiecare tic de comportament cuprinde o poveste pe care o ghicești înainte de a-ți fi mărturisită (mărturisire, și ea, atunci când este, oprită de obicei la jumătate). De măiestrie, de o remarcabilă școală actoricească, ține știința de a sugera, dincolo de cuvintele rostite, *adevăratul* chip al unei întâmplări pe care – din pudoare, din mândrie, dintr-o omenească nevoie de demnitate – relatarea personajului o înfrumusețează puțin. Simți, chiar dacă nu ai putea defini exact ceea ce se întâmplă, că dezvăluirile sunt parțiale, intuiești – grație unei priviri, unei intonații, unei perfect cântărite ezitări de o secundă – că rămâne mereu un colț ascuns, un adevăr nespus până la capăt, și îi urmezi pe actori, cu sufletul la gură, în această fascinantă aventură a descoperirii. S-ar putea ca la capătul drumului să descoperi, pur și simplu, lumea pe care o porți în tine și la care nu prea ai răgazul – sau curajul – să privești.

Tatiana Iekel și Petrică Gheorghiu în „Gin-Rummy"

Carmen STANCIU

Adevărul și frumusețea artei autentice

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – *Gin–Rummy* de Donald L. Coburn.
Traducerea: Dorin Dron.
Regia: Petre Gheorghiu. Costume: Mihai Mădescu.
Cu: Tatiana Iekel, Petrică Gheorghiu.
Data premierei: februarie 1999.

Ce ne mai poate spune azi un text despre două vieți eșuate într-un azil de bătrâni al Asistenței Sociale?

Cât de interesant poate fi pentru publicul de azi un spectacol-„metaforă a vieții", un spectacol „curat" și nu o găselniță de lumini și umbre? Cum ne mai poate sensibiliza și câtă răbdare mai avem să-l urmărim. Se poate răspunde „da!", când povestea este spusă cu onestitate, cu grație și cu un profesionalism deloc demonstrativ de doi actori ce-și afirmă cu fiecare replică și cu fiecare gest dragostea necondiționată față de tot ceea ce înseamnă teatrul, pentru partenerul de joc, pentru text și, mai ales, pentru spectator.

Pentru multele întrebări există totuși un răspuns, unul singur: *Gin–Rummy*.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" ne-a dăruit bucuria de a revedea o montare-bijuterie semnată, acum 20 de ani, de Liviu Ciulei, cu Petrică Gheorghiu și Clody Bertola, actori ce au scris o parte din istoria „Municipalului".

Un spectacol în care același Petrică Gheorghiu și noua sa parteneră Tatiana Iekel, stârnind emoționante uimiri spectatorilor de azi și tandre amintiri publicului de ieri – strălucesc prin adevărul și frumusețea pe care doar arta autentică e capabilă să o transmită.

Foto: Costin Nae

SPECTACOLE

Dan PURIC:

„Esențialmente, teatrul e arta comportamentului"

Dan Puric s-a născut la 12 februarie 1959 în București. Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București, la clasa profesorului Dem Rădulescu, în 1985. În perioada 1985–1988, actor la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani. Din 1988, actor la Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București. Roluri principale în spectacolele: *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, *Noaptea regilor* de Shakespeare, *Păsările* de Aristofan, *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, *Harvey* de Mary Chase, *De partea cui ești?* de Ronald Harwood, *Rivalii* de R. Sheridan, *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu. A regizat și a fost protagonist în spectacolele de pantomimă și dans *Secvențe* la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani, *Pantomimia* și *Toujour l'amour* la Teatrul Național din București, spectacol prezentat și în Elveția, Austria, Germania, Egipt, Ungaria, Bulgaria, Portugalia, Italia, Franța, Canada, S.U.A. Rol principal în filmul *Tinerețe frântă*, realizat de Marija Maric în Iugoslavia – 1990. Premii și distincții: Marele Premiu la Festivalul Național de Film de la Costinești – 1987, Marele Premiu la Festivalul Național de Teatru – 1989, pentru *Jocul*; Premiul „Golden Arena" la Festivalul Internațional de Film de la Pola – Croația; Premiul Special la Festivalul de pantomimă de la St. Croix, Elveția – 1992; Premiul special oferit de Chicago Artist International Programme – 1996; Premiul „Constantin Tănase" la Festivalul de Umor, București – 1996, pentru rolul *Vagabondului* din *Omul care a văzut moartea*; Marele Premiu al Asociației Criticilor de Teatru la Festivalul Național de Teatru, București – 1997, pentru spectacolul *Toujours l'amour*; Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română – la Gala Premiilor UNITER – 1999, pentru *Toujours l'amour*. Dan Puric semnează scenariul și regia spectacolului *Costumele*, a cărui premieră a avut loc în luna martie a.c., pe scena Teatrului „Nottara".

Costin Manoliu: *Cum s-a născut spectacolul* Costumele?

Dan Puric: Ideea a fost a cuplului de scenografi Irina Solomon–Dragoș Buhagiar. Acum trei ani au fost invitați la Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru, la Târgoviște, al cărui manager era Vlad Rădescu, actualul director al Teatrului „Nottara". Au vrut să facă o paradă a costumelor. Eu le-am propus un spectacol. Cu trupa mea veche, care juca *Pantomimia*, am făcut în șase zile cam 20 de minute din spectacolul de acum. După festivalul de la Târgoviște, proiectul s-a încheiat. Anul trecut, Vlad Rădescu mi-a propus să reluăm ideea. Am dat o audiție, au venit la concurs vreo 200 de actori, dintre care am ales 12. Pe parcurs, am mai cooptat opt. Am început să lucrăm – un antrenament care să le schimbe mentalitatea. Am primit costumele realizate de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar și s-a născut spectacolul.

C.M.: *De ce nu sunteți pe scenă în* Costumele?

D.P.: S-ar fi putut să-i inhib. Ei sunt la început de drum și au nevoie de o confirmare. N-aveau nevoie de o tutelă pe scenă, ci să fie ei vedete.

C.M.: *Când i-ați selecționat, ce pregătire fizică și coregrafică aveau tinerii?*

D.P.: Nu se poate spune că aveau o pregătire. Capitalul era însă foarte bun. Sunt foarte talentați. Nu aveau reflexul muncii de performanță. Tânărul artist, în plus, e derutat. Nu are un model. Artistul român nu vrea vilă la Snagov, ci recunoașterea valorii sale, care există doar la nivelul acestui public minunat care vine la teatru. Un public generos, sensibil, inteligent. Acesta e poate miracolul supraviețuirii poporului român. Material, acești tineri actori nu au nici măcar motivația minimă. Eu i-am convins că merită să-și sacrifice câtva timp din viața lor ca să se profesionalizeze. Poate vor veni vremuri mai bune.

C.M.: *Se poate vorbi de o carență a sistemului de învățământ teatral în ceea ce privește pregătirea muzicală și coregrafică a viitorilor actori?*

Dan Puric la Gala UNITER

D.P.: Evident. Programa limitează pregătirea. În străinătate se pune foarte mult accent pe mijloacele de expresie. Jean-Louis Barrault, unul dintre marii actori ai Franței și unul dintre marii mimi ai lumii, compara arta cu sportul. Fără o pregătire fizică specifică, adecvată actorului, anumite dimensiuni ale artei teatrale nu pot fi explorate.

C.M.: *La ce vârstă a început Dan Puric pregătirea pentru pantomimă, pentru dans?*

D.P.: Pantomima am început-o în timpul liceului, la o școală populară de artă, unde mentor era un padagog extraordinar, Traian Ailenei. Se gândea la un teatru comportamental, dincolo de cuvânt. Am continuat la institut cu profesoara Victoria Moldovan o pregătire de pantomimă clasică. Stepul l-am învățat de la Sandu Fayer, un mare maestru. Coregrafie fac cu doamna Malou Iosif (mama actriței Emilia Popescu), una dintre rarele maestre ale coregrafiei românești. Posedă o esență a mișcării. Știe ce să dea actorului. Astă toamnă l-am invitat la București pe profesorul de step Bobby Rubenstein de la Chicago, pentru a-i învăța step pe tinerii actori, din dorința de a crea o școală de step românească pentru o formulă teatrală inedită, pentru ca registrul estetic al tinerilor actori să fie mult mai larg.

C.M.: *Pe 15 martie, cu ocazia Galei Premiilor UNITER, împreună cu colaboratorii dumneavoastră ați fost premiat de către Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru pentru spectacolul* Toujours l'amour *de la Teatrul Național din București. Un astfel de premiu contribuie la stabilirea unei ierarhii reale a valorilor, influențează nivelul la care sunt cotați anumiți directori și realizatori de spectacole?*

D.P.: Premiul contează doar într-o ierahie a valorilor. Nu influențează *box-office*-ul. La noi e o piață confuză, care face naveta între un socialism mascat și un capitalism de peșteră. Criticii au subliniat prin acest premiu un lucru important. Acela că aparatul critic în România este încă treaz, vigilent. Critica n-a intrat într-un flux mimetic: dacă în Occident se premiază o aberație, hai să o premiem și noi. Critica de teatru din România a premiat iubirea. În Germania, am fost foarte satisfăcut când o doamnă mi-a spus că nu a fost la un spectacol, ci a ascultat un recviem...

C.M.: *Se poate vorbi în acest gen de spectacole de o identitate națională, de spirit românesc? În acest limbaj universal nu se dizolvă ceea ce ține de dimensiunile noastre profunde?*

D.P.: E un paradox. Limbajul e universal, dar fiecare rămânem cu specificul propriu. Tocmai asta e frumusețea: universalitatea se legitimează prin diversitate. În artă nu există uniunea europeană sau statele unite ale artei. În artă nu există democrație, ci ierarhie valorică. În artă există pecete națională. În fiecare artist e o pecete morală și națională. Ea nu trebuie subliniată cu ostentație. Altfel, aș apărea în țări și aș face păpușism. Noi nu știm să ne vindem cum trebuie nici măcar Călușarii. Ca să conchid: limbajul este universal, prezența este strict individuală și națională.

C.M.: *În spectacolul* Toujours l'amour *este o mare varietate de teme muzicale. Sunt piese muzicale germane, spaniole, rusești, italiene, unguresti, arabe, românești etc. La București, publicul s-a încălzit brusc la dansul pe melodia românească. La fel s-a întâmplat și în Ungaria pe melodia ungurească sau în Italia, pe cea italiană?*

D.P.: La Budapesta, am fost impresionat de simțul umorului pe care l-a avut publicul. A gustat parodia, umorul fin al scenei care este susținută de melodia ungurească. Interesant e că atât în Ungaria, cât și în celelalte țări, publicul a aplaudat frenetic dansul pe muzica românească. De unde rezultă că e o energie extraordinară a muzicii noastre. Apropo de universalitate, piesa muzicală românească mi-a fost adusă de la

Chicago chiar de profesorul de step cu care am lucrat dansul, Bobby Rubenstein, care mi-a spus: „Muzica asta este extraordinară". Am făcut o combinație de step cu pași de dans popular românesc. Dansurile noastre populare sunt de o varietate fantastică, pe care nu știm s-o exploatăm.

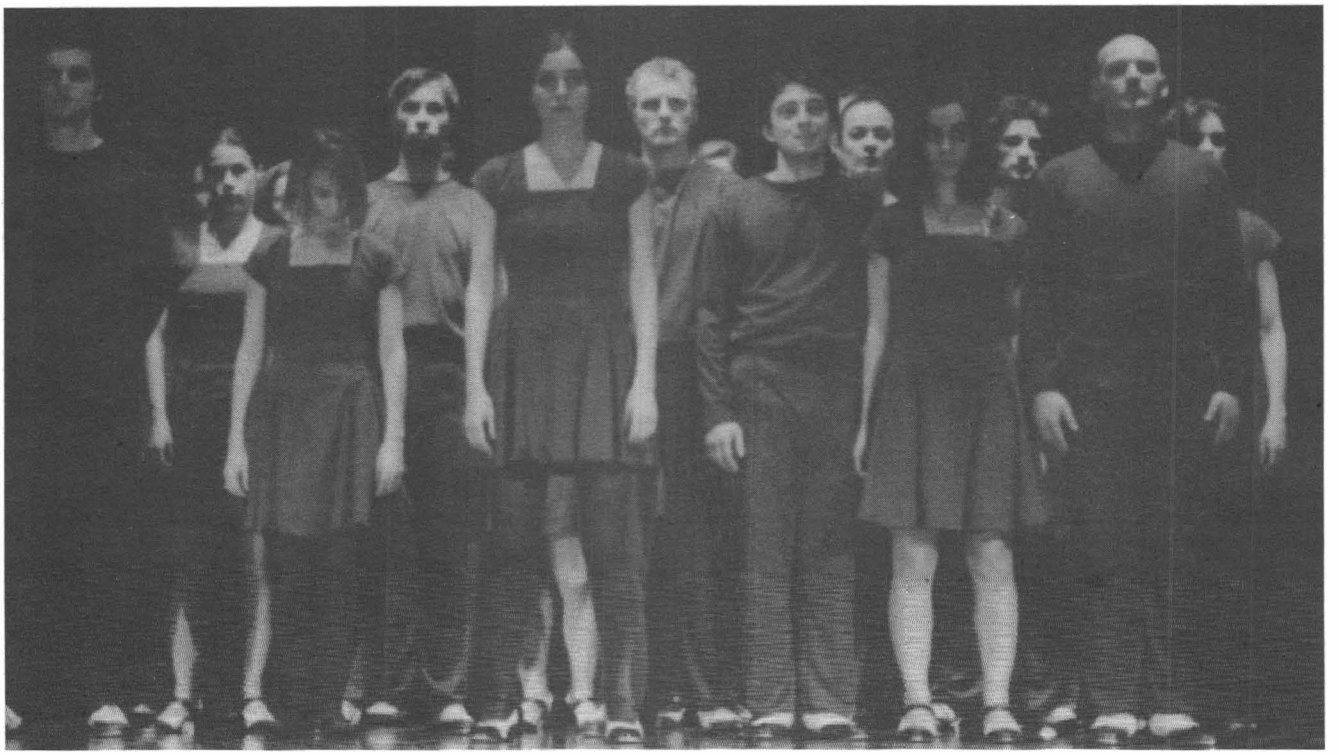
C.M.: *După spectacole precum* Toujours l'amour *sau* Costumele *se poate vorbi despre un nou gen de teatru?*

D.P.: Eu sunt doar un actor care încerc un nou limbaj teatral, care-l completează pe cel tradițional. Teatrul nu e arta cuvântului, așa cum s-a spus; este *și* a cuvântului. Esențialmente, teatrul este arta comportamentului. Doi oameni se privesc. Trimit energiile lor, intențiile lor... În urmă cu mai bine de 50 de ani, Haig Acterian a zis foarte clar că în teatrul secolului XX trebuie găsit un alt vehicul, care să transporte cu o altă viteză gândurile și sentimentele. Teatrul tradițional va rămâne întotdeauna, subliniind superbitatea limbii fiecărei țări și a rostirii. Dincolo de acest teatru tradițional, va fi teatrul comportamentului. Suferim mutații. Televiziunea, cinematografia ne influențează. De aceea avem nevoie de acest gen de teatru, care propune un alt nivel de comunicare, de la inimă la inimă, fără intermediari, fără traducători și fără caiet-program.

C.M.: *În cinema, în televiziune, aveți vreun proiect?*

D.P.: În cinema nu se pune problema, pentru că e muribund. Când mai iese câte un film, el e chiar estic. Aici vorbim de național cu **n** mic și de român cu **î** din i. Televiziunea e ocupată cu relansarea festivalului „Cântarea României". Amatorii în prim-plan. Profesioniștii nu sunt creditați deloc. Posturile de televiziune cultivă spiritul gregar, pentru că altfel n-ar respecta niște reguli comerciale, dar eu le spun că există mulți oameni inteligenți care au nevoie de artă. Mai mult, întreg poporul român nu e atât de năred pe cât îl cred ei. Deocamdată, vorbesc singur. Nu am interlocutor. Ei sunt ocupați cu jocuri și concursuri. Nu vreau să-i deranjez, să-i tulbur. Posturile de televiziune sunt vinovate de un genocid cultural.

Costin Manoliu



Florin GALIŞ

Seducţie prin graiul tăcerii

Teatrul „Nottara" – *Costumele!...* Scenariul şi regia: Dan Puric. Scenografia: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar. Ilustraţia muzicală: Gaby Petrescu. În distribuţie: Carmen Ungureanu, Adrian Horobeţ, Mihai Răzuş, Ileana Olteanu, Gabriel Spahiu, Richard Bovnoczki, Dragoş Huluba, Duiu Onofrei, Silviu Biriş, Oxana Moravec, Dana Cavaleru, Andrei Vasluianu, Ion Parea, Adriana Butoi, Violeta Totir, Ana-Maria Moldovan, Ioana Visalon-Lupaşcu, Lăcrămioara Szlanco, Cristina Şerban-Ionda. Data premierei: 28 martie 1999.

Seducătoare invitaţie în/la/spre universalitate, astfel aş denumi spectacolele semnate de Dan Puric. Fie că este vorba de *Pantomimia*, de *Toujours l'amour* sau de cel mai recent, *Costumele*, montat la Teatrul „Nottara", văzându-le, am avut întotdeauna acel sentiment, mai puternic decât orice măiastră iluzie, al unei incursiuni într-un fel de enciclopedie. Fiecare definiţie este construită atent spre a se deschide cu generozitate interpretării, oferindu-şi paleta de semnificaţii şi profundul conţinut celui doritor să se iniţieze. În clipa întâlnirii cu celălalt, cifrul atins se deschide cu bucuria celui care se dăruie pe sine spre cunoaşterea şi iluminarea aproapelui.

Definiţiile asupra cărora se opreşte Dan Puric sunt întotdeauna concepte *in nuce*, chintesenţe înfăţişate cu rafinament, aidoma celor dintâi poeme medievale, iar ceremonialul iniţierii se petrece sobru şi impecabil, cu stăpânire de sine şi fără a se sluji de cuvinte. Prin pantomimă, regizorul *Costumelor* descoperă dincolo de limbajul articulat, ar fi mai bine să spun *ne descoperă*, limbaje arhaice a căror desăvârşire se naşte din lipsa oricărei retorici, emfaze şi, mai ales, a oricărei redundanţe.

Sintaxa acestui demers este extrem de simplă. Categoriile ei fundamentale sunt: chipul, mâinile, paşii, veşmintele înşele, lumina ce le dă viaţă, cromatica şi, de ce nu, tăcerile lor.

Însoţite de o adevărată enciclopedie muzicală, acestea vorbesc direct, esenţial şi cu eficacitate unui public căruia bunăvoinţa i-a fost deja captată, sensibila complicitate câştigată.

Costumele – umbre de care nu ne dezlipim spre a le putea privi asemeni propriei umbre fizice, decât atunci când rolul zilnic al fiecăruia dintre noi se încheie, iar masca se întoarce în chip – sunt aşadar, în spectacolul de la „Nottara", definiţiile enciclopedice menite a fi pătrunse. Cum? Străbătându-le ludic existenţa şi ascultându-le cum „se povestesc". Descoperi că în ele zace o nebănuită viaţă: a lor rămasă nouă străină, prinşi cum suntem în relaţiile noastre de personaje să (ne) improvizăm neîncetat viaţa.

Costumele din spectacol şi-au avut de-a lungul timpului rolul lor în diferite teatre din ţară. Dan Puric le-a adunat cu/din dorinţa de a le (re)însufleţi, înnobilându-le să se joace pe sine într-un spectacol anume conceput pentru ele şi dedicat lor. Costume elisabetane, felurite uniforme, haine demodate, cu trimitere directă la o anume epocă şi o anume sferă culturală; creaţii vestimentare debordând prin fantezie, protagoniste ale unor prezentări de modă din vremurile noastre (secvenţă în care apare ca evident racordul, ca stil şi mesaj, cu filmul *Pret à porter* al lui Robert Altman), strălucitoare sau ponosite, ele evoluează pe scenă mişcându-se graţios, cadenţat, stereotip, dansând step, şchiopătând, alunecând sau împleticindu-se chiar. Trebuie remarcate acurateţea, inventivitatea şi precizia mişcării scenice care, şi de această dată, sunt atribute incontestabile ale montării. Într-un segment de timp a cărui curgere nu o mai percepi, structurate într-o suită de secvenţe lucrate cu migală, sunt radiografiate grav şi ironic trăirile, sentimentele, vocile lăuntrice, râsul şi plânsul, verva şi spaima ferecate în viaţa costumelor. Toate aceste elemente sunt înfăţişate de regizor în mod explicit, în echilibru compoziţional şi cromatic. Scenografiei esenţializate, pe care o semnează Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, i se adaugă ochiul de plastician exigent al regizorului, astfel că împreună ele creează un adevărat miraj imagistic susţinut performant de trupa de tineri actori al căror însumat efort artistic plăsmuieşte bucurie.

Scenă din „Costumele“

SPECTACOLE

Ştefan OPREA

Rafinamentul Goldoni

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – *„Gâlcevile din Chioggia"* de Carlo Goldoni. Traducerea: Florian Potra. Regia: Alexandru Darie. Scenografia: Axenti Marfa. Coregrafia: Brândușa Mircea. Distribuţia: Petru Ciubotaru (*Jupân Toni*), Ada Gârţoman–Suhar (*Mătuşa Pasqua*), Anne–Marie Chertic (*Lucietta*), Teodor Corban (*Titta Nane*), Călin Chirilă (*Beppe*), Florin Mircea (*Jupân Fortunato*), Tatiana Ionesi (*Mătuşa Libera*), Monia Pricopi (*Orsetta*), Eliza Rusu (*Checca*), Liviu Manoliu (*Jupân Vicenzo*), Doru Aftanasiu (*Tofolo*), Sergiu Tudose (*Isidoro*), Vitalie Bichir (*Portărelul*), Puşa Darie (*Canocchia*). Cântă Cezar Antal şi Vasilica Oncioaia. Data premierei: 27 februarie 1999.

Dacă ne-am întreba ce anume conferă modernitate şi rezistenţă în timp comediei *Gâlcevile din Chioggia*, ar trebui să răspundem cu aprecierea lui Giorgio Strehler: faptul că este foarte deschisă marii scheme a vieţii. Într-adevăr impresionează şi azi naturaleţea şi simpatia cu care Goldoni a zugrăvit oamenii simpli, locurile şi atmosfera din „marea carte a naturii şi a lumii", într-o construcţie dramatică abilă şi policromă – ceea ce îl determinase pe Goethe să-i aducă un elogiu: *„Strigătele răspicate ale oamenilor care se bucură sau se sfădesc, certurile lor, bruscheţea, bonomia, veselia, manierele lor libere, totul este redat în mod magistral... Autorul merită cele mai mari elogii pentru acest tablou de realism profund"*.

Spectacolul realizat de regizorul Alexandru Dabija la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi pare să fi avut în vedere tocmai aceste calităţi ale piesei – caracterul ei deschis, popular, aerul ei de spontaneitate, prospeţime şi veselie, realismul şi tonul ei satiric fără ostentaţie. Totul se desfăşoară în plină lumină şi cu o bucurie a jocului molipsitoare, într-un ritm alert, atent studiat, cu linii de mişcare scenică trasate aproape geometric, impunând un desen scenic rafinat, plăcut şi antrenant. Regizorul ştie exact ce a însemnat reforma lui Goldoni în comedia italiană – acea tentativă (reuşită) de a o scoate din grotesc şi vulgaritate şi de a-i conferi gravitate, firesc, bun gust, comicitate verosimilă şi raţională. Şi spectacolul pune în valoare cu precizie şi fineţe aceste trăsături ale textului din perspectiva creatorului modern şi a gustului evoluat al spectatorului de azi.

În decorurile – pe cât de simple, pe atât de elegante şi sugestive – semnate de Axenti Marfa (un spaţiu deschis tuturor posibilităţilor de mişcare, un plan înclinat şi alunecos conform cu alunecările, cu oscilaţiile caracterelor şi situaţiilor, un fundal de pânză, luminat permanent în roşu – simbol al temperamentului aprins, meridional şi, în aceeaşi măsură, punct de împreunare între mare şi cer), actorii evoluează dezinvolt, neîngrădiţi de arhitecturi sofisticate, purtând ei înşişi adaosurile necesare: coşurile cu peşte, scaunele, ustensilele de lucru ale femeilor etc. Costumele au linie stilistică unitară şi întregesc, prin culoare, atmosfera „marină" a locului şi, în aceeaşi măsură, contribuie la caracterizarea personajelor; dominantele de alb şi albastru trimit evident la o anume curăţenie sufletească şi morală a acestor fiinţe simple şi la starea lor de oameni ai mării. Pare, la prima vedere, o contradicţie stilistică faptul că, într-un asemenea cadru de rafinament şi gust, apar elemente de un realism excesiv precum peştele şi dovleacul copt, amintind de procedeele naturaliste. Regizorul a voit, desigur, să ne amintească de dorinţa lui Goldoni de a crea situaţii cât mai autentice, apropiate de natură. După cum a dorit să marcheze

faptul că, deşi reformase decisiv comedia, nu putuse renunţa dintr-o dată la procedeele *commediei dell'arte*, astfel încât, cel puţin unul dintre personaje – *Portărelul* (interpretat foarte plastic de Vitalie Bichir) – joacă în stilul acesteia. Descifrăm, în aceste recursuri regizorale, un respect şi un omagiu adus de creatorul contemporan marelui dramaturg.

Interpretarea actoricească este unitară şi ca tonalitate şi ca ritm şi ca bucurie a jocului, cu inflexiuni discret parodice; caracterele se dezvăluie cu voluptate, situaţiile au substanţă comică, verva gâlcevilor e plină de haz autentic – la aceasta contribuind toţi interpreţii; fără excepţie. Sunt, totuşi, câteva puncte de vârf în interpretare. Sergiu Tudose realizează un *Isidoro* complex – de la starea uşor dezabuzată a intelectualului marginalizat (cu un aer uşor cehovian!, marcat şi de costum), la pişicherul interesat de farmecele feminine – etalând procedee şi mijloace de caracterizare originale şi eficiente. Florin Mircea, apoi, în rolul lui *Jupân Fortunato-Bâlbâilă* – e de un comic irezistibil, de mare efect verbal şi mimic. Petru Ciubotaru (*Jupân Toni*) pune accente foarte diverse în caracterizarea personajului său – o prezenţă vie, dinamică, amplu coloratăă din interior. Ada Gârţoman–Suhar (*Mătuşa Pasqua*) alternează inteligent veselia cu tristeţea, şiretenia şi arţagul cu bonomia într-un profil realizat în densă pastă comică. În sfârşit, Liviu Manoliu (*Jupân Vicenzo*) e mai echilibrat ca oricând în conturarea unui personaj... de echilibru în spectacol, cu rol de potolire a spiritelor aprinse.

În consonanţă tonală cu aceştia, ceilalţi interpreţi au contribuţii cu totul meritorii la întregirea peisajului uman constituit din individualităţi precis conturate: Teodor Corban (*Titta Nane*) şi Călin Chirilă (*Beppe*) subliniază convingător furia geloziei colorată de nuanţe comice bine susţinute; Doru Aftanasiu e un *Tofolo* evoluând cu aplomb trucat – de un umor suculent – între bravuri de crai de mahala, şiretenii şi laşităţi ridicole; Anne-Marie Chertic (*Lucietta*), Monia Pricopi (*Orsetta*) şi Eliza Rusu (*Checca*) le înzestrează pe tinerele logodnice cu farmec feminin, fiecare cu un accent de caracter bine aşezat. Prezenţe mai discrete, dar înscriindu-şi personajele în unitatea ansamblului, sunt Tatiana Jonesi (*Mătuşa Libera*) şi Puşa Darie (*Canocchia*). Cântă frumos, cu distincţie, Cezar Antal şi Vasilica Marini. Brânduşa Mircea semnează o coregrafie adecvată care întregeşte ritmul şi atmosfera generală a unui spectacol foarte plăcut, caracteristic pentru rafinamentul lui Goldoni, dar şi al lui Alexandru Darie.

SPECTACOLE

Ştefan OPREA

Goldoni?

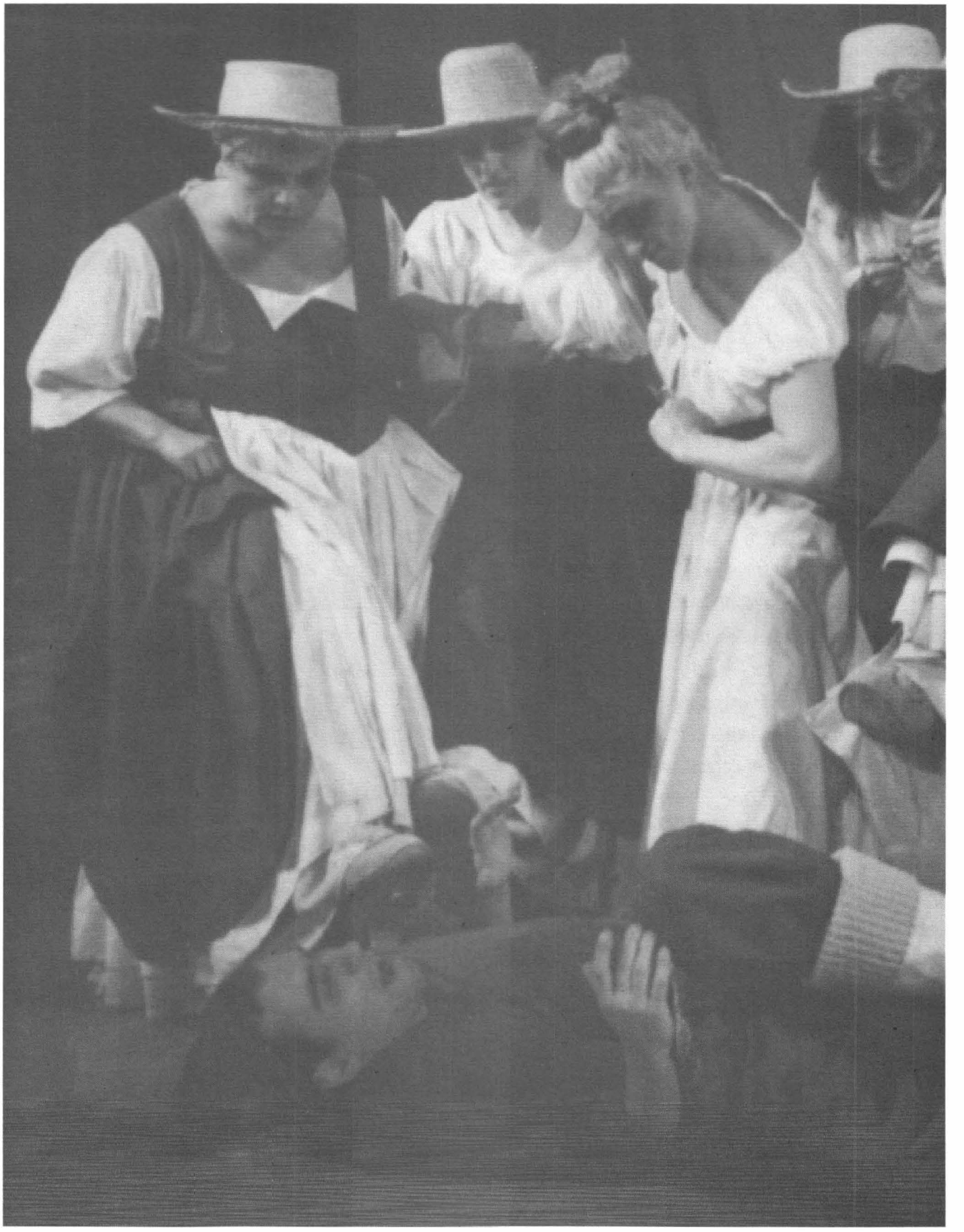
Montând *Bădăranii* de Goldoni la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, regizorul Nikolov Perveli Vili a mizat – cum însuşi declară în caietul de sală – pe ideea de carnaval: „Carnavalul e laitmotivul spectacolului..." Numai că *realitatea piesei* şi *realitatea carnavalului* nu se întâlnesc niciodată, rămân mereu paralele sau consecutive, căci în timp ce carnavalul se desfăşoară undeva afară, acţiunea propriu-zisă se consumă în interiorul casei lui Lunardo, unde nu intră nimeni fără voia lui. E drept că, din când în când, ecourile carnavalului pătrund în universul închis al casei prin oaspeţii–invitaţi care vin parcă „îmbăiaţi" în veselia de afară, dar ecourile se pierd repede pentru a face loc întâmplărilor „de interior", intrigii matrimoniale şi developărilor de caracter, predominante în comedia lui Goldoni. Carnavalul izbucneşte în scenă abia la sfârşit, după ce comedia s-a epuizat şi personajele îşi pun măşti şi costume carnavaleşti, integrându-se în *tarantella* finală – dinamică, vie, bogat colorată – cel mai izbutit moment al spectacolului (coregrafia: Victoria Bucur).

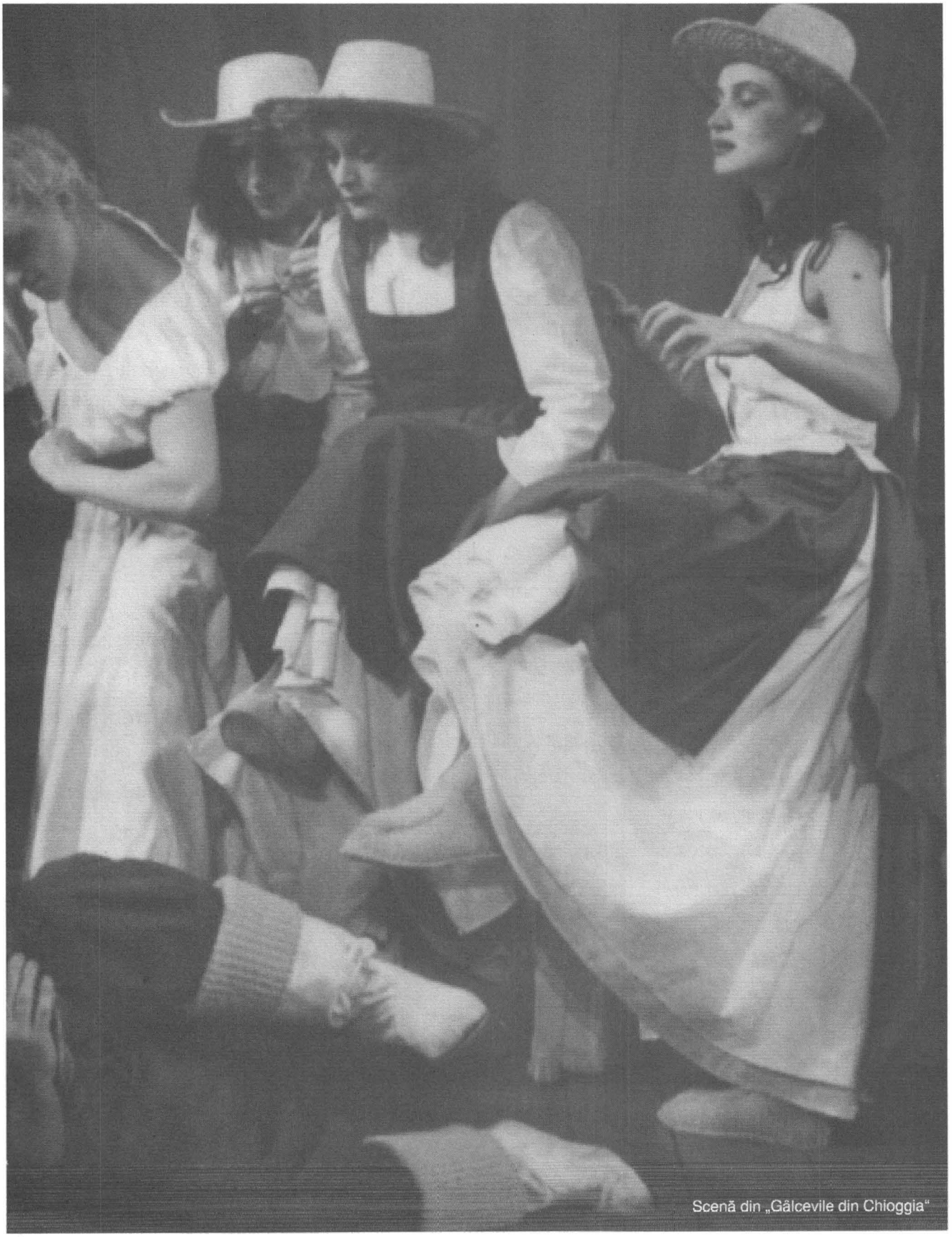
Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani – *Bădăranii* de Carlo Goldoni. Traducerea: Sică Alexandrescu. Regia: Nikolov Perveli Vili. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia: Victoria Bucur. Distribuţia: Valerian Răcilă (*Canciano*), Teodora Moraru, Florita Rusu (*Felicita*), Remus Archip (*Contele Ricardo*), Daniel Badale (*Lunardo*), Irina Mititelu (*Margarita*), Daniela Bucătaru, Olina Stratin (*Lucietta*), Cezar Amitroaiei (*Simon*), Narcisa Vornicu, Camelia Nistor (*Marina*), Florin Aioniţoaiei (*Maurizio*), Radu Dragoş (*Filipetto*), Felu Râşcă (*Servitorul I*), Alexandru Delescu (*Servitorul II*), Crenola Doroftei (*Slujnica I*), Petronela Chiribuţă-Duşa (*Slujnica II*). Data premierei: 20 februarie 1999.

Până la acest moment însă spectacolul e inegal, lipsa de unitate a interpretării fiind carenţa cea mai evidentă – mai ales în cazul bărbaţilor. Despre cei patru bădărani autorul zice că: *„E vorba de patru burghezi din Veneţia, de aceeaşi condiţie, cu aceeaşi avere şi având toţi patru acelaşi caracter, oameni năzuroşi, sălbatici, ce păstrează obiceiurile străvechi şi disprefuiesc moda, plăcerile şi saloanele veacului; dar fiecare dintre cei patru apare cu trăsături personale şi am dovedit prin această încercare cât sunt de inepuizabile caracterele"* (v. *Memoriile domnului Goldoni*, ELU, 1967, p. 287). Aşa cum i-a gândit regizorul şi cum i-au întruchipat actorii însă, cei patru rămân doar doi, dacă nu chiar unul singur, căci Valerian Răcilă (*Canciano*) e liniar şi monoton, iar Cezar Amitroaei (*Simon*) nu reuşeşte să impună nici o linie de caracter personajului său. Deşi cam ciudat (un gangster, adus, parcă, din perioada prohibiţiei americane, somându-l cu pistolul pe *Lunardo*!), cel de-al treilea bădăran, *Maurizio* (Florin Aioniţoaiei), are cel puţin un profil propriu în acord cu ideea regizorală; căci zice regizorul: „Realitarea spectacolului aparţine zilelor noastre". Mă rog! În sfârşit, al patrulea, *Lunardo*, e, de fapt, singurul pe care se aşază spectacolul. Mizând totul pe virtualităţile interpretative ale lui Daniel Badale, spectacolul înclină spre recitalul comic al acestuia. Actorul are, într-adevăr, disponibilităţi, dar e atât de nestăpânit, de dezlănţuit în folosirea lor, încât personajul e caricaturizat excesiv, lăsând impresia că n-are nici o legătură – stilistic vorbind – cu ceilalţi trei. Cu excepţia vocii – care zgârie şi urechile şi nervii – Radu Dragoş a fost un *Filipetto* nostim; în schimb Remus Archip (*Contele Ricardo*) nu a găsit nici o clipă relaţia cu ceilalţi interpreţi, ca să nu mai vorbim de un profil pentru personajul său. Lipsa de unitate – a tonului şi a ritmului spectacolului – devine, astfel, supărătoare. Atât interpretul, cât şi regizorul par a fi uitat că domnul Goldoni refuza categoric jocul excentric, echilibristic al actorilor, îi displăceau alunecările în grotesc şi vulgaritate, dorind să impună, prin feroma lui, fizionomii firești, cât mai apropiate de natură; el pleda pentru comedia gravă, pentru un teatru plin de noblețe, care să rafineze gustul; comicul verosimil şi raţional era principalul său deziderat. Dar Goldoni e mort de două sute de ani...

Mai aproape de „pretenţiile" lui Goldoni au fost interpretele rolurilor feminine, care, în acelaşi timp, au fost atente şi la acordul stilistic dintre ele. Irina Mititelu (*Margarita*) joacă nervos şi cu farmec, în permanentă relaţie cu partenerii, angajant şi cu frumoasă plastică scenică. O secondează, în aceeaşi notă, Narcisa Vornicu (*Marina*), iar Daniela Bucătaru a găsit pentru *Lucietta* un ton de sfioşenie trucată care e convingător şi adecvat personajului. În schimb, Teodora Moraru (*Felicita*) nu are alerteţea necesară femeii care leagă şi dezleagă totul, care îi poartă pe degete pe bărbaţi; un personaj briant într-o interpretare monotonă. (Din păcate, nu am văzut decât interpretele de la premieră. În dublură mai joacă: Florita Rusu – *Felicita*, Olina Stratin – *Lucietta* şi Camelia Nistor – *Marina*).

Scenografia lui Mihai Pastramagiu e simplistă şi statică: o pasarelă (cavalcavia) albă, în fundal, rămâne mereu neutră în spatele actorilor; doar din când cineva trece pe ea, fără ca prin aceasta s-o implice în dinamica spectacolului. Iar costumele sunt contemporane (cu excepţia celor din *tarantella* finală).





Scenă din „Gâlcevile din Chioggia"

SPECTACOLE

Octavian SAIU

Confruntat, dar detaşat

Teatrul Naţional din Bucureşti – *Dragoste în hala de peşte* de Israel Horovitz. Regia şi versiunea scenică: Ion Cojar. Decorul şi costumele: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar. Cu: Marius Florea Vizante, Vivian Alivizache, Simona Bondoc, Bogdana Darie, Mircea Rusu, Raluca Petra, Magdalena Cernat, Cezara Dafinescu, Olga Delia Mateescu. Data premierei: martie 1999.

Piesa lui Israel Horovitz – ce-şi propune să ne vorbească, după propria-i mărturisire, despre „dragoste şi demnitate la locul de muncă", dar şi despre „relaţia strânsă între pierderea locului de muncă şi pierderea speranţei", – este scrisă cu aproape treisprezece ani în urmă. Problematica general-umană a societăţii contemporane, oglindită în lumea câtorva muncitori într-o hală de peşte, tratează raportul dintre existenţa lor – în această închisoare asumată voit – şi modul în care le este hotărât destinul. Relaţiile interumane tensionate, guvernate de pasiuni sălbatice, de individualism egoist sau de umilinţă încrâncenată sunt fruste, iar personajele iubesc, suferă, visează şi savurează amintiri, ignorând gravitatea împrejurărilor, într-un dialog pigmentat de adevăruri crude. Prin decizia luată de un patron, pe care nici nu-l cunoaştem, de a închide fabrica – moment ce condensează esenţa piesei – e anulată orice şansă de revoltă, curmând tradiţia acestor „fish people", legaţi, nu doar financiar, de ceea ce fac.

În filosofia sa simplă, piesa nu se poate totuşi feri de simplism, de prolixitate, de ritmuri trenante... Pentru că sunt articulate psihologii, individuale şi de grup, ea prilejuieşte însă actorilor, evoluând sub bagheta profesorului Ion Cojar, portretizări conturate. Surprinzând personajul în dialectica stărilor – de la răbufniri violente, la tentativa histrionică de ispăşire – Mircea Rusu îi impune forţă, personalitate. În interpretarea actriţei Vivian Alivizache, multiplul eşec al lui Florence, capătă un dramatism răscolitor. Marius Florea Vizante imprimă tânărului redus la limita derizoriului accente de umor, dar şi de tandreţe. Păstrându-i uşoara vulgaritate, Raluca Petra izbuteşte să ofere tinerei Josie substanţă sufletească tulburătoare. Alături de ei, Olga Delia Mateescu, Bogdana Darie, Magdalena Cernat, Cezara Dafinescu şi Simona Bondoc realizează roluri autentice.

Dincolo de creaţiile actoriceşti, rămâne întrebarea în ce măsură ne ajută acest text să meditäm la marile teme ale actualităţii noastre, dacă, într-adevăr, le putem regăsi în el... Oricum s-ar răspunde, opţiunea repertorială a directorului de teatru şi a regizorului Ion Cojar pare a nu se susţine.

Creat în directa proximitate a publicului, spectacolul încearcă să refacă atmosfera realităţii. În ciuda străduaniilor scenografilor, a interpretărilor care conving, nu reuşeşte. Realismul montării e o capcană: limpiditatea totală – concretă şi plastică – a imaginilor anulează, într-un fel, efortul comunicării. Identificarea nu e posibilă, iar detaşarea reflexivă este agresată de stridenţe. Confruntarea cu această „felie de viaţă" este, aşadar, dominată de reacţii de moment, superficiale. Viaţa la care ne întoarcem, percepută mediat sau imediat, ne pune mai multe şi mai dureroase semne de întrebare.

Marius Florea Vizante și Raluca Petra

SPECTACOLE

Oana BORŞ

„Romanţioşii" de azi şi de ieri

Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ – *Romanţioşii* de Edmond Rostand. Traducerea: Mircea Dem. Rădulescu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Oana Botez. Coregrafia: Mălina Andrei. Coloana sonoră: Cristian Juncu. Cu: Gabriela Crişu, Bogdan Talaşman, Victor Giurescu, Tudor Tăbăcaru, Ovidiu Crişan, Dan C. Grigoraş, Alexandru Antoniu, Samaranda Astanei, Daniel Beşeagă, Dan Burghelea, Roxana Frunză, Dorina Maria Haranguş, Olimpia Mălai, Pompiliu Ştefan. Data premierei: 31 ianuarie 1999.

Prezenţa pe afişul Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ a însemnat, de-a lungul timpului, începutul multor cariere artistice importante. Acesta ar putea fi şi destinul lui Vlad Massaci, regizor aflat cu *Romanţioşii* de Edmond Rostand, la a doua montare în acest spaţiu cultural. Prin nuanţarea şi, mai ales, adâncirea înţelesurilor textului, poveste de iubire – tratată cu accente parodice în scriitură – este, în transfigurarea lui Vlad Massaci, o poveste de oricând şi de oriunde, o poveste a eternului, a vrajei şi mirajului. Scena devine, astfel, un loc al visului, traversată fiind nu de zidul despărţitor a două grădini, ci de o perdea de lumină.

În acest univers, cei doi tineri romanţioşi, *Sylveta* (Gabriela Crişu) şi *Percinet* (Bogdan Talaşman), cu candoarea şi cu înflăcărarea naivităţii visează a-şi trăi viaţa la intensitate maximă asemeni eroilor din siropoase pagini de carte

stimulaţi şi fascinaţi de existenţa unui obstacol în calea iubirii.

Bergamin (Tudor Tăbăcaru) şi *Pasquinot* (Ovidiu Crişan) – pereche ridicolă de taţi, ilariante prezenţe pe picioroange, mimând autoritatea, punând la cale transferarea lecturilor în viaţă – îşi consumă de fapt propria lor fugă din rutina cotidianului. Pretextul: salvarea de prozaism a iubirii celor doi tineri. Coborârea la propriu şi la figurat în banalitatea existenţei, după perfectarea căsătoriei nu-i satisface şi preferă întoarcerea la spaţiile înalte ale aventurii lor ridicole.

Şi, poate, pentru a ne aminti că romanţiozitatea şi chiar derizoriul sunt prezente şi astăzi, regizorul aduce pe scenă, prin *Straforel* – cavalerul cu ajutorul căruia este posibilă căsătoria între tineri – posibila imagine a eroului de astăzi: cel de pe scena de muzică pop.

Tudor Tăbăcaru și Ovidiu Crișan

SPECTACOLE

Irina IONESCU

Necenzurat

Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ – *Livada de vişini*, adaptare după A.P. Cehov. Traducerea: Moni Ghelerter şi R. Teculescu. Versiunea scenică, regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Igor Larin (de la Sankt Petersburg). Cu: Dorina Maria Haranguş, Tudor Tăbăcaru, Ovidiu Crişan, Bogdan Talaşman, Victor Giurescu, Lucreţia Mandric ş.a. Data premierei: 20 februarie 1999.

Spectacolul *Livada de vişini*, după Anton Pavlovici Cehov, realizat de Igor Larin la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, face parte din categoria spectacolelor care te obligă să te gândeşti dacă cenzura este întotdeauna o practică de condamnat.

Pentru Igor Larin personajele cehoviene, depăşite de evenimentele istorice ale timpului lor, nu sunt capabile şi, mai ales, nu vor, să-şi schimbe peste noapte mentalitatea şi preceptele morale. Pornind de la această idee, scenariul de spectacol are la bază o selecţie a scenelor considerate semnificative pentru piesa *Livada de vişini*, scene pe care le încadrează cu muzică de jazz, aluzii şi personaje de strictă actualitate. Ceea ce lasă de dorit nu este alegerea regizorului de a se îndepărta de montările clasice, ci mijloacele de realizare scenică a ideilor schiţate pe hârtie.

Pentru spectatorul obşinuit şi care, în plus, nu l-a citit pe Cehov montarea nu prezintă nici un fel de interes, povestea nefiind armată suficient pentru a fi înţeleasă. Spectacolul Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ interesează aşadar, doar publicul specializat, care are datoria să consemneze existenţa sa şi să-i stabilească locul printre transpunerile scenice ale textului, de-a lungul timpului.

Aşezat sub cristal, pus la microscop, Cehov este transformat de Igor Larin într-un exponat de muzeu, într-o mostră reprezentativă a unei lumi demult apuse, o lume pe care nu o mai putem cunoaşte direct, ci doar prin intermediul unor traducători şi cu ajutorul unor explicaţii preliminare. Astfel, acţiunea – minimă oricum, ca în toate piesele dramaturgului – este înlocuită prin naraţiune, iar caracterul dramatic al piesei este estompat şi el până la anulare. Acest lucru s-a datorat şi opţiunii regizorului pentru tuşe îngroşate (machiaj) şi costume pestriţe, inspirate din spectacolul de bâlci, care au făcut imposbilă cultivarea detaliului, evidenţierea nuanţelor. S-a mizat însă foarte mult pe complicitatea publicului, pe teatralitate, dar nu s-a avut în vedere înlăturarea exceselor, a stridenţelor.

SPECTACOLE

Cristina MODREANU

Strindberg cu... interferențe

Teatrul Mic – *Domnișoara Iulia* de Strindberg. Regia: Liana Ceterchi. Decoruri: Andreea Mincic. Costume: Oana Botez. Mișcare scenică: Mălina Andrei. Cu: Dana Dembinski-Medeleanu, Valentin Popescu, Oana Albu, Petre Moraru, Viviana Gherasim, Avram Birău, Domnița Constantiniu. Data premierei: 12 martie 1999.

Așteptam chiar cu nerăbdare să văd montarea regizoarei Liana Ceterchi cu *Domnișoara Iulia* de August Strindberg, după ce văzusem cu ceva timp în urmă un spectacol demn de toată atenția purtând aceeași semnătură. E drept că, într-un fel, mă mințeam singură, dat fiindcă în spectacolul *Anne Frank* (căci despre el era vorba), strălucea doar interpreta, actrița Mihaela Sârbu, și mai puțin regizoarea (care se remarca, totuși, prin ideea de a-și introduce spectatorii în sală pe o scară de serviciu, într-o beznă totală). Scoaterea publicului din confortu-i burghez (procedeu ieșit de mult timp din modă și greu de acceptat fără o motivație) este practicată de regizoare și în spectacolul său cu *Domnișoara Iulia* de la Teatrul Foarte Mic. Reprezentația debutează cu un „avertisment prietenesc" al autoarei spectacolului care (deh!) își cere scuze de la cei pe care și-a propus să-i agreseze! Odată intrat în „anticamera" spectacolului, începi – și asta va continua pe întreaga durată a reprezentației – să „decriptezi" mesaje „încriptate" prea puțin și „servite" destul de transparent de concepția regizorală. După debutul în bucătăria amenajată în casa scărilor, unde își face de lucru servitoarea *Kristin* și unde, la un moment dat, va coborî și domnișoara *Iulia* în căutarea lui *Jean*, urmează „corpul" reprezentației. Acesta se petrece în sala propriu-zisă a teatrului, transformată complet de avalanșa de „interferențe" pe care regizoarea și-a propus să le mixeze. E vorba, ne spune ea în caietul-program, despre „un spectacol de interferențe, făcând apel la arta dramatică, la dans, balet și operă". E bine de știut, măcar pentru cine se întreabă ce caută cele patru monitoare prin intermediul cărora se transmit imagini în circuit închis, în mijlocul decorului complet lipsit de personalitate, improvizat („câștigătoare la puncte" scaunele înfășurate în grabă în plasă verde), a cărui autoare se cheamă Andreea Mincic. Din același mixaj fac parte și inserturile de arii din opere (altfel bine interpretate de pianista Sorina Creangă și baritonul George Ștefan), precum și momentele coregrafice executate ezitant și stângaci de actori. Văzând cum se mișcă aceștia, te întrebi dacă regizoarea a reușit să-i explice concepția sa măcar Mălinei Andrei, autoarea mișcării scenice, unul dintre cei mai serioși coregrafi de la noi. În pană de inspirație se află și autoarea costumelor, Oana Botez, al cărei nume a fost probabil des pomenit în gând, în timpul reprezentației pe care am văzut-o, de către actorii care s-au împiedicat în voaluri, s-au călcat pe trene, s-au încurcat în sfori și plase. Nu poate fi trecută cu vederea „contribuția

actoricească" la această cădere cu zgomot: dacă Dana Dembinski-Medeleanu, interpreta *Iuliei*, mai are în răstimpuri câte o tresărire la întâlnirea cu personajul, cel care îi dă replica, Valentin Popescu, ar putea face să înghețe și cea mai vibrantă parteneră de scenă. Interpretul valetului *Jean* debitează textul pe un ton perfect egal de la început și până la sfârșit, tulburat doar în momentele când se mai uită replicile. Ceva mai mult se luptă să găsească o cale de a ajunge la spectatori Oana Albu (*Kristin*), al cărei suflu se oprește însă la jumătate, interpretarea ei fiind fragmentată de „distribuirea" în alte... să le zicem roluri. De aceste „roluri" (domni și doamne de la curte, țărani etc.) au mai avut parte, în „spectacolul cu interferențe", Petre Moraru, Viviana Gherasim, Avram Birău, Domnița Constantiniu și copiii (chinuiți pe nedrept), Voichița Călinescu și Alexandru Dumitrașcu.

Pe scurt, nu văd nici un motiv, cât de cât rezonabil, pentru care un asemenea spectacol să facă parte din repertoriul unui teatru. Și totuși, se pare că cineva l-a găsit.

Scenă din „Domnișoara Iulia"

SPECTACOLE

Teatrul Mic – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vişniec. Regia: Răzvan Ionescu.
Cu: Rodica Negrea, Monica Mihăescu.

Mihaela PĂTRAŞCU

„Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia"

Un titlu lung, prea lung. De ce din Bosnia? De ce Bosnia? Întruchipare metaforică a tuturor câmpurilor de luptă, un summum al ororilor războiului. Şi cum războiul înseamnă, de cele mai multe ori, dorinţa de a stăpâni, de a domina, de a ucide, dezlănţuirea primară a pulsiunilor sexuale negative, de aici o perspectivă oarecum falică a unui conflict.

Textul, de cele mai multe ori, dă senzaţia de însemnări din realitate, de reportaj în direct. Asişti neputincios la suferinţa unui necunoscut.

Cadrul intim al Teatrului Foarte Mic îmbracă desfăşurarea dramei a două femei: Kate şi Dora, poli contradictorii, parcă, ai feminităţii; femeia occidentală şi cea esteuropeană. Amândouă traversează o dramă. În faţa războiului orice terapie rămâne mută, orice psiholog – un martor tăcut la deschiderea unor gropi comune. Cele două eroine pot doar monologa, dialogul este un ocean între ele, diferenţiindu-le şi mai mult.

De fapt, este o piesă despre alienare. Atunci când nu mai ştii care parte din tine este sârbă, croată sau musulmană, atunci când te întrebi dacă Dumnezeu ne-a creat sau noi L-am creat pe El. *Dora* (Rodica Negrea) se luptă cu Dumnezeu şi cu copilul ei (care-i ca un soi de blestem interior) – sârb, musulman sau croat.

Există în această piesă o evocare pitorească a tuturor popoarelor din Balcani.

Femeia violată este ea însăşi o ţară, nu vorbeşte un moment despre război (decât de cel al nervilor) – aceasta o fac proiecţiile care desfăşoară în marea lor parte chipuri de bărbaţi abrutizaţi, de soldaţi – posibili violatori. Femeia e proprietatea duşmanului – până să ajungi să-i cotropeşti pământul, îi siluieşti nevasta.

Spectacolul ne aduce faţete noi ale talentului Rodicăi Negrea, trecând de la durere la resemnare, de la apatie la furie, în vreme ce Monica Mihăescu construieşte matematic silueta femeii occidentale, martor impasibil, în fapt, la o suferinţă ale cărei intime resorturi îi scapă.

O meditaţie amară într-o piesă rotundă ca un obuz.

SPECTACOLE

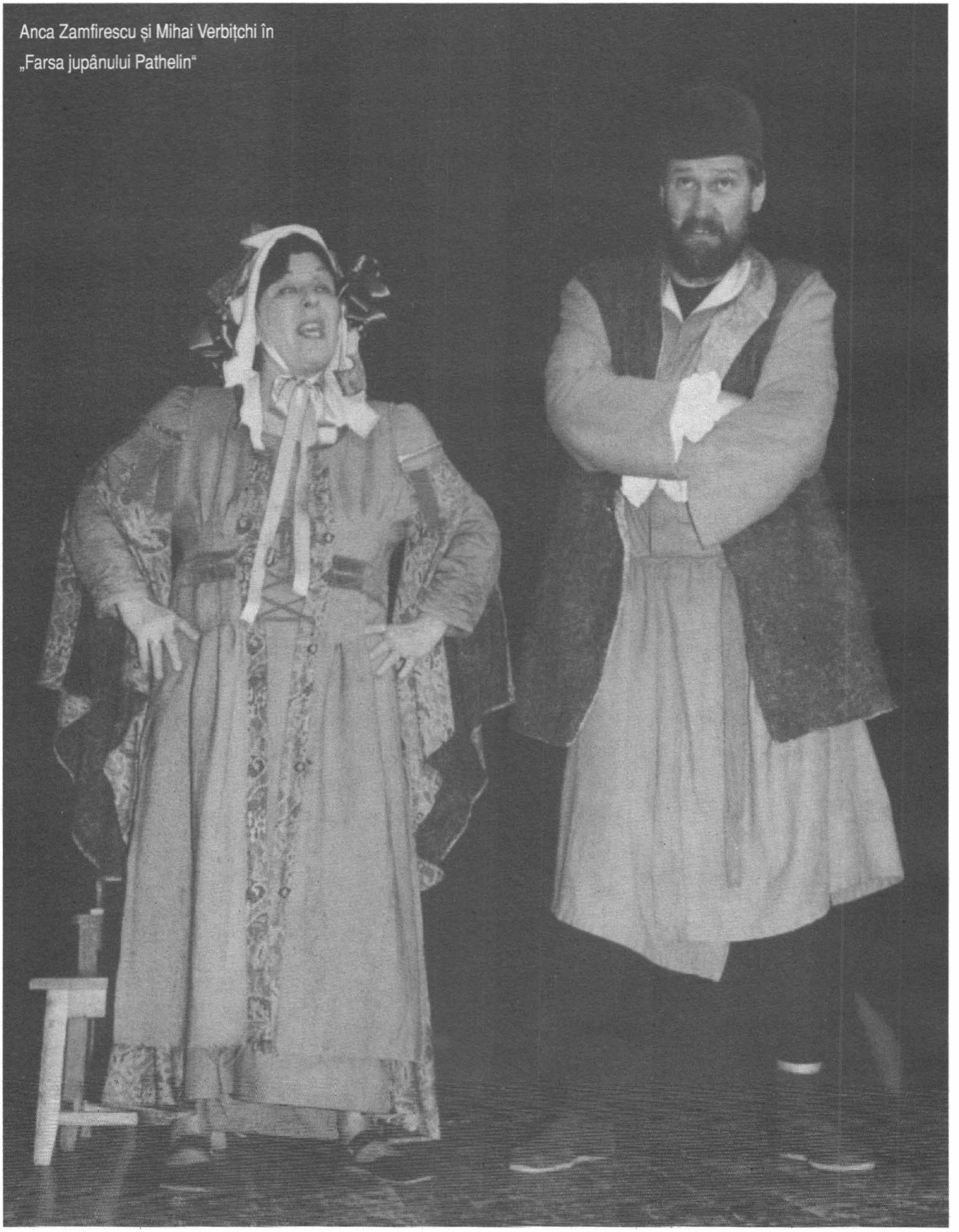
Oana BORŞ

O stare de a fi: jocul

După ce, mai întâi, a avut premiera în limba franceză la Institutul Francez din Bucureşti, *Farsa jupânului Pathelin*, în regia lui Cornel Todea, intră şi în repertoriul Teatrului „Ion Creangă" (în limba română).

Plecând de la farsa anonimă din secolul al XV-lea, regizorul construieşte, parcă în joacă, şi ne oferă, tot în joacă, un spectacol plin de vervă şi nerv plin de spirit şi culoare. În vraja jocului totul capătă o altă lumină: defectele lor, ale personajelor, şi deopotrivă ale noastre devin aproape de înţeles, iar râsul stârnit nu-i amar, ci plin şi tonifiant. Chiar mai mult, el rămâne în timpul spectacolului o prezenţă constantă. Comicul – componentă intrinsecă a textului prin situaţii, caractere, limbaj – este potenţat cu inventivitate şi fină ştiinţă spectaculară. El se naşte din tonalitatea ce descoperă subtile înţelesuri în cuvânt, din mişcare, caracterizată şi caricaturizantă uneori, din gest, atitudine. Şi astfel, spaţiul scenic devine viu, se transformă într-un univers al hazului şi jocului, un univers care pentru cei mici reprezintă o stare de a fi şi de care şi noi avem nevoie.

Teatrul „Ion Creangă" Bucureşti – *Farsa jupânului Pathelin*, piesă anonimă din secolul XV. Traducerea, adaptarea şi regia: Cornel Todea. Scenografia: Luana Drăgoiescu. Mişcarea scenică: Păstorel Ionescu. Cu: Cristian Irimia, Anca Zamfirescu, Mihai Verbiţchi, Lucian Ifrim, Boris Petroff. Data premierei: 26 februarie 1999.



Anca Zamfirescu și Mihai Verbițchi în „Farsa jupânului Pathelin“

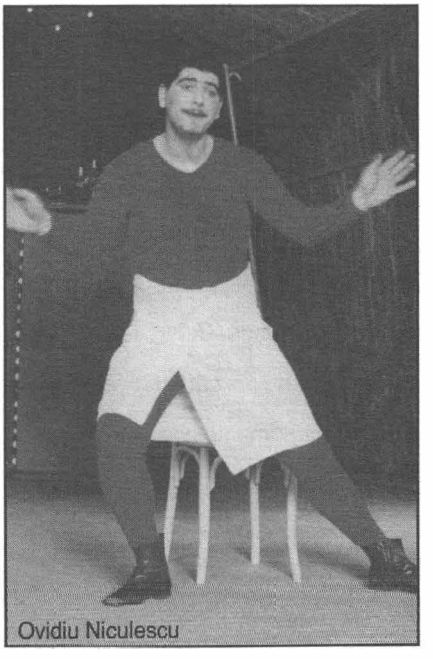
SPECTACOLE

Victor PARHON

O făcătură oarecare, devenită o prostioară incoerentă

Dă dămult, mai dă dămult, pe când Dario Fo nu era încă laureat al Premiului Nobel (fapt petrecut în 1998), parodica sa piesă *Avea două pistoale cu ochi albi şi negri*, tradusă evident de Angela Ioan (cea atât de apropiată familiei Dario Fo–Franca Rame), s-a jucat la Teatrul de Comedie, în regia lui Grigore Gonţa şi scenografia lui Ion Popescu Udrişte. Era înainte de '89, mai exact prin mai '85, în timpul directoratului lui Silviu Stănculescu şi, de bine–de rău, pe vremea aceea, o piesă trăsnită, chiar dacă fără prea multă valoare artistică, reprezenta oricum o breşă în sistem, era automat „creditată" de public şi de critică şi jucată cu plăcere de actori, oricând gata „să se joace", nu numai să joace încruntăturile tematice ale momentului. Din câte mi-aduc aminte, asta şi făcea hazul spectacolului de odinioară, nu foarte mare nici pe vremea aceea, dar, oricum, reuşind să treacă rampa. Ceea ce nu se mai întâmplă acum, aceeaşi echipă de realizatori, regizorul Grigore Gonţa şi scenograful Ion Popescu Udrişte aducând pe scena Teatrului „Odeon" nu un spectacol nou sau măcar un *remake* acceptabil, ci o leşinătură de grimase comice, la care nu râde şi nu aplaudă nimeni, oricât de stăruitor s-ar adresa actorii publicului, în chiar acest sens! Mai grav e că nu se mai înţelege absolut nimic: nici din ce vrea piesa să spună şi nici din ceea ce spun actorii pe scenă, morfolind cuvintele sau ţipând în neştire, adică fără să ştim nici noi nici ei de ce. Rareori am văzut ceva mai penibil, şi încă nu la Turda sau Reşiţa, ci în Bucureşti, în buricul târgului, unde te-ai aştepta ca măcar gradul de *civilizaţie* teatrală să oblige la evitarea unei astfel de ponosite găunoşenii, oricât de scump va fi fost ea plătită de teatru şi oricâtă bunăvoinţă şi bună-credinţă vor fi pus unii actori în făcăturica asta de piesă, redusă regizoral la o prostioară incoerentă, dar cu inserţii muzicale, uneori chiar agreabile.

Dacă din vechea distribuţie, de la Teatrul de Comedie, mi-i amintesc şi azi pe regretaţii Mihai Pălădescu, Silviu Stănculescu şi Ştefan Tapalagă, pe Aurel Giurumia, Cornel Vulpe, Dim Rucăreanu şi Candid Stoica, nu în ultimul rând pe Şerban Ionescu (distribuit într-un alt rol decât cel pe care-l joacă acum), pline de haz fiind atunci şi „fetele", Virginia Mirea şi Gabriela Popescu, în urma spectacolului de azi, de la „Odeon", simt nevoia să îndepărtez din memorie, cât mai repede, orice amintire. Tocmai pentru că e vorba, şi aici, de o trupă şi de oameni realmente talentaţi. Dacă-i stimezi, te jenezi parcă să le dai şi numele, atunci când i-ai văzut în situaţii care nu le fac deloc cinste. Pentru că „Odeon"-ul, de la un alt catastrofic Dario Fo, *Opera rânjetului*, parodie la *Opera de trei parale* a lui Brecht, piesă jucată prin '90, în regia lui Dragoş Galgoţiu, n-a mai avut parte de aşa ceva. Dacă nu-i „prieşte" Dario Fo, de ce se încăpăţânează să-l joace? Nu e clar, măcar acum, că nici lui Dario Fo nu-i „prieşte" tratamentul de la „Odeon"?



Ovidiu Niculescu

SPECTACOLE

Oana CRISTEA-GRIGORESCU

Păţanii

La Teatrul Naţional din Târgu Mureş, secţia română, la final de februarie două premiere în microstagiune pun în valoare trupa întinerită şi totodată suflul de primăvară de care s-a lăsat cuprinsă echipa managerială a teatrului.

Prima poveste a iernii este un spectacol simplu şi generos prin multitudinea situaţiilor pe care le imaginează. E un exemplu pentru felul în care canavaua poveştii scrisă alb-negru de Daniela Bassotti capătă nuanţe, se colorează prin aportul regizoral. E o glumă, un foc de artificii în care imaginaţia nu cunoaşte oprelişti. Însăilăm la nesfârşit pe marginea banalei idei a căderii primului fulg de nea. Ceva mai grăbit, mai răzvrătit decât fraţii săi, el a plecat în lume să înţeleagă. Pentru istoria trăită a ultimilor 50 de ani căderea primului fulg de zăpadă primeşte conotaţii dramatice prin situaţiile „conflictuale" pe care le provoacă. Nu e nevoie să scormonim prea adânc în memorie ca să iasă la suprafaţă amintiri. Povestea din subtext, aceea a interludiilor la istoria căderii, reface cronologic evoluţia noastră socială. De la administratorul de bloc chemat să gestioneze vieţile locatarilor, la artistul sinucigaş şi la omul gunoaielor, toţi sunt prezenţi. Te şi miri câte poveşti ştie un fulg de nea în decursul unei ore şi douăzeci de minute.

Tudor Chirilă depăşeşte prin subtext, devenit până la urmă purtătorul poveştii reale, monotonia şi slăbiciunile de replică ale textului. Fericită combinaţia între scenele vorbite şi cele de pantomimă; ele pun în valoare actorii păpuşari de la Teatrul de Păpuşi Ariel din Târgu Mureş. De altfel, Tudor Chirilă nu e la prima lui montare ce angrenează un teatru de dramă şi unul de păpuşi. Experienţa de la Craiova se diversifică aici prin savoarea scenelor de pantomimă, sensibil coordonate de Valentin Lozincă-Mandric, comentate cu ironie de muzica îngânată undeva pe marginea scenei, insinuată mai mult, de Ada Milea. Dar alternanţa scenelor de subtext devine de la un punct redundantă prin repetiţie nemotivată de stare. E drept că după primul fulg vin şi ceilalţi, iar când începe să ningă... ninge! Pentru ca pe pârtia poveştii să alunecăm uşor, stratul de zăpadă la sol trebuie atent controlat de regizor. De „strălucirea zăpezii" s-a ocupat scenograful Theodor Cristian, care nici el, nu şi-a cenzurat imaginaţia. Câteva scări metalice, tot atâtea antene vechi, iată un admirabil oraş văzut de la ultimul etaj al speranţei. Chiar şi maiourile prăfuite ale mimilor fac parte din acea lume, tocmai bună de acoperit cu zăpadă. Seamănă, parcă, cu ceea ce gândim despre lumea din jur? E clar că tuturor le-a plăcut să se joace. Mai ales actorilor. Cristina Holzi – adolescentul naiv – echilibrează prin firesc romantistmul preţios al replicii. Se simte bine în postura băiatului zăpăcit, joacă şi se joacă cu posibile începuturi de spectacol. Fulgul de nea – Ada Milea – rămâne însă estompat în plan imaginar. Băiatul nu ajunge să dezvolte o relaţie dramatică cu personajul cel mai contradictoriu al poveştii: fulgul. Replica Adei Milea suferă o ruptură între începutul copilăresc, răzgâiat-revoltat şi meditaţia poetică din final. Aici poate foarfecele regizorului s-a sfiit să taie în „fulg viu" (ce fel de carne au fulgii de nea?). De aici senzaţia că regia a mutat povestea, intenţionat şi inspirat, în planul interludiilor. Căderea fulgului şi peripeţiile lui rămân doar un pretext.

*

De peripeţii se ocupă însă pe larg Mona Chirilă într-un alt spectacol: *Păţania lui Arlechino*. Aflat la capătul unui proiect, cel al naturalizării Commediei dell'Arte, în literă şi spirit, spectacolul de acum este o etapă cizelată şi dusă până la

limita de rezistență fizică a actorului. Mona Chirilă lucrează aici nu doar cu un nucleu al foștilor săi studenți de la Cluj, ci și-a completat distribuția cu colegii lor de generație, absolvenții școlii de la Târgu Mureș. Ceea ce vreme de patru ani fusese pentru unii exercițiu de clasă devine acum, pentru tinerii actori, spectacol întreg. Vizionat sub diverse formule, acest spectacol de acum pare a fi cea mai atentă și coerentă selecție pe tema Commediei dell'Arte. Premiera este capătul unor peripeții cu efecte resimțite în scenă. După seria de accidentări și gripe de care nu e scutit nici chiar Arlechino & Co, spectacolul de la premieră a avut căderi de ritm, pierderi de suflu. Așa cum o simte Mona Chirilă, Commedia dell'Arte e un motor cu ardere internă, un *perpetuum mobile* de speța a doua cu două surse de energie: regizor și actori egal implicați. Mișcarea rezultată în urma unui asemenea consum de energie trebuie să preia la un moment dat spectacolul, controlându-i ritmul și motivația. Cea mai sensibilă modificare de dispoziție se resimte în ansamblul mișcării, transformă scenele până la limita dezarticulării. Cu tot tributul plătit indispoziției fizice, spectacolul păstrează virtuțile comediei pure.

Imaginea Veneției iarna, pe gheață, suferă din cauza imperfecțiunii materialului de podea folosit de scenografa Carmencita Brojboiu. În rest, albul decorului esențializat (podul, pură butaforie) e un contrast expresiv pentru măști. Luna barocă, mască venețiană, momentul apariției Necunoscutului, întregesc aura de mister a Veneției. Muzica originală de scenă, compusă de Cristian Misievici, recuperează un alt plan spectacologic, viu, în acord cu scena.

Cuplul *Mezzetino* și *Arlechino* – Luminița Vălean și Liviu Pancu – dau dovadă de temeinic antrenament fizic. Nu-și pierd verva nici chiar în momentele în care jocul este dus dincolo de limita motivației. Sorin Leovean, Dan Rădulescu și Cornel Nemeș – *Pantalone*, *Volpone* și *Capitano Squarcialcone* – își cunosc deja reacțiile din scenă. Apare riscul de a-și pierde interesul reciproc. Ei poartă răspunderea improvizației și a măsurii cu care o fac. La ei e cheia care strânge arcul mecanismului, imprimând ritmul potrivit mișcării. Falsetul e primejdia unei cutii acustice atât de sensibile la măsură. Mona Chirilă știe și înțelege în datele ei esențiale Commedia dell'Arte, o transmite cu simț pedagogic actorilor. Este unul dintre cazurile de tenacitate cu care un regizor își îndeplinește proiectul regizoral pe termen lung.

Ada Milea și Aurel Ștefănescu
în „Prima poveste a iernii"

SPECTACOLE

Elisabeta POP

„De ce, nene Anghelache?"

Teatrul de Stat din Oradea – *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale. Regia, decoruri, ilustraţia muzicală: Ion Ciubotaru. Costume. Amalia Judea. Cu: Ion Abrudan, Doru Fârte, Petre Panait, Elvira Platon Rîmbu, Mariana Presecan, Doru Presecan, Sebastian Lupu. Data premierei: 11 februarie 1999.

Un afiş care invita publicul teatral să se aboneze, în vara trecută, anunţa, între altele o premieră absolută cu piesa dramaturgului orădean Ştefan Zicher *Capcana de şobolani*. În loc de asta, am fost poftiţi la *Noaptea furtunoasă*. De ce? Ah, da!

Ne-am amintit brusc, ei bine, da, că în ianuarie s-au împlinit 120 de ani de la premieră. Obligaţie naţională, culturală etc. Înainte clasicii noştri; contemporanii mai au timp să aştepte.

Aşadar, pe afiş scrie: *Capcana*... în regia lui Petru Vutcărău, de văzut, vedem *Noaptea furtunoasă* în regia lui Ion Ciubotaru. Se mai întâmplă. Fără prejudecăţi, intrăm în sala de spectacol. De ieşit însă ieşim cu sentimentul că, lipsite de orice ambiţii, gazdele n-au făcut decât să mai bifeze o premieră.

Publicului însă, dacă e să fim drepţi, nu i-a displăcut spectacolul: a aplaudat, a reacţionat (când a avut la ce), a râs. Senzaţia că, în absenţa vreunei ambiţii artistice reale, s-a operat cu bun-simţ, te urmăreşte, inculcându-ţi o nedorită şi nimănui folositoare bunăvoinţă.

Nu e prima data când scenografii propun ieşirea din tradiţionala încăpere şi ne arată acareturile, curtea, beciul, şi chiar strada, mahalaua din Dealul Spirii – acolo unde-şi duc viaţa chiristigiul Jupân Dumitrache şi consoarta dumisale. La Oradea „acţiunea" se petrece într-un fel de lagăr, loc îngrădit şi înconjurat cu sârmă ghimpată şi cu un agresiv sistem de alarmă. S-ar părea că spaţiul acesta concentraţionar trimite la ideea de căsnicie.

În centru, un pat electrizat, având adică zeci de beculeţe de jur-împrejur. Buuun! Îţi spui, patul în această farsă va fi un element important. Căci doară unde „se culcă cocoana cu Chiriac?" Dar, iată, primul care strică poanta e chiar regizorul: te aştepţi ca patul să ia... foc, nu-i aşa, când în el se întâlnesc cei doi amorezi; când colo, pe întuneric, stau întinşi cei doi amici Dumitrache şi Nae. Şi beculeţele... se aprind. Ptiu, drace, îţi zici, doar nu vrea să zică' oare că... Nu. Nu cred. Şi mai este, într-un colţ al scenei, o privată. Loc unde se duce... cu ziarul preferat, când unul, când altul. Şi unde se ascunde fricosul Rică.

Ion Abrudan (*Nae*) e corect, dar destul de fără personalitate. Îi lipseşte viclenia, duplicitatea în relaţia cu *Jupân Dumitrache* şi *Veta*. Jupânul (Doru Fârte) este un bărbat încă tânăr, agresiv, viguros şi neacceptând (aici e slăbiciunea actorului) nici un moment să pară (şi să fie) ridicol. Şi chiar nu are motive să fie prea îngrijorat de legătura lui *Chiriac*, găsită în patul conjugal, de vreme ce *Chiriac* (Petre Panait) e şi mai bătrâior şi mai... chel şi nici prea iubăreţ nu pare. Dar, mai ştii? Panait are, se vede, umor, mai ales când i se creează situaţii şi momente, altfel jocul lui, acum, mi s-a părut banal, lipsit de fantezie şi de nuanţe. Şi atunci iar te întrebi: „De ce, Veto, de ce?".

Supralicitând, cu o energie de vulcan în plină erupţie, *Veta* (Elvira Platon Rîmbu) face risipă de mişcare şi de isterii, debordând de pasiune devorantă.

Cu profesionalitate(ism?) şi cu personalitate, Mariana Presecan încearcă o *Ziţă* – nu foarte copilă (se poartă Zităle trecute!), o parvenită afectată peste măsură, ridicolă, dar şi sublimă în eforturile ei de a scăpa de mahala, de *Ţircădău* şi de a se apropia de centrul *Rică Venturiano* e chiar amantul viselor ei de cititoare de melodrame leftine. Actriţel îl Izbuteşte scena romanţioasă a recunoştinţei târnpe, din final, când ea mulţumeşte în neştire, sărută mâini, se pisiceşte.

Atent la detalii, Doru Presecan este un bun *Rică Venturiano*. Bun pentru consecvență; eleganța costumului alb de dandy, din care, încet-încet, pierde ba o mânecă, ba un crac, albul devenind curat-murdar, în goana lui nebună peste garduri, din frica ce-l împinge până în closet, unde stă pitit, declarația de amor rostită sincer, toate îi vin bine caricaturii pe care o aduce în scenă, dezinvolt. *Spiridon* (Sebastian Lupu) nu este un copil nătâng, ci mai degrabă un tinerel șmecher, sărutând-o pe furiș pe *Zița*, ciupind un bănuț, păcălindu-i pe toți. O fi văzut „la comedii" vreun karatist, că pare într-un antrenament continuu. E simpatic, chiar dacă puțin prea ostentativ. În fine, după ce în urmă cu 12 ani l-a jucat pe *Chiriac*, Tiberiu Covaci întruchipează acum pe inexistentul personaj *Țicărdău*. E savuros dar pleonastic, „povestind" cam îngălat scena în care *Zița* vine la „soru-sa".

Costumele Amaliei Judea, când nu sunt urâte (ale *Vetei* și *Ziței*), sunt (cu mici excepții) neutre și fără legătură cu piesa. Cu siluetele actorilor și mai puțin.

Excesele nu lipsesc (dar parcă cineva spune că „cine nu suportă excesul, nu-l înțelege pe Caragiale!") nici la capitolul sexy, nici la vulgaritate (dar, ce, parcă la premieră comedia nu a fost „denunțată ca imorală și de o indecență supremă?").

După ce se potolesc aplauzele (fiindcă ele sunt, nu tăgăduim), întrebarea mă urmărește: De ce, nene Ciubotaru? De ce, nene Panait?

SPECTACOLE

Margareta BĂRBUȚĂ

Virtuțile paradoxului

Teatrul Valah din Giurgiu – *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon, după o idee din proza lui Jaroslav Hasek. Regia și ilustrația muzicală: Nikolov Perveli Vili. Scenografia: Valova Gergana. Distribuția: Cosmin Crețu (*Josef Pavlicek*), Mircea Crețu (*Comisarul*), Livius Rus (*Cetlièka*), Violeta Crețu (*Logodnica*), Anca Alecsandra (*Menajera*), George Păunescu (*Doctorul*), Toma Vasile, Marius Nănău, Cătălin Chivu, Nae Stângaciu.

Doi tineri realizatori de spectacole, veniți din Bulgaria, au intuit actualitatea perenă a piesei lui Dumitru Solomon *Transfer de personalitate* și au pus-o în scenă la Teatrul Valah din Giurgiu, contribuind astfel la ceea ce numim de obicei „valorificarea scenică" sau „promovarea" dramaturgiei românești contemporane. E un paradox, nu? Cei doi tineri sunt regizorul Nikolov Perveli Vili, proaspăt absolvent (1998) al U.A.T.C. – București și scenografa Valova Gergana, încă studentă (anul III) la Academia de Arte Decorative București. Reprezentat și în turneu la București, la Teatrul Excelsior, spectacolul a justificat nu numai opțiunea celor doi tineri, ci și inițiativa Teatrului Valah de a înscrie piesa în repertoriu, asigurându-i o bună distribuție.

În sălița Teatrul Excelsior – care, se pare, are condiții asemănătoare cu cele de la Sala Studio a teatrului giurgiuvean prin apropierea uneori stânjenitoare, alteori provocatoare, a artiștilor de public – spectacolul a pus în valoare actualitatea paradoxului tragic pe care este construită piesa; acela al raportului dintre adevăr și eroare, dintre justiție și injustiție, dintre realitate și aparență, raport mereu oscilant, cu repercusiuni imprevizibile asupra destinului uman.

În decorul esențializat, compus din trei panouri mobile și o piesă de mobilier, ce asigură rapiditatea schimbărilor (dar uneori dând și impresia de încropeală, datorită mișcărilor stângace), drama negustorului *Josef Pavlicek*, supus presiunilor unui regim polițienesc – ce proclamă forța justiției tocmai când săvârșește cea mai gravă injustiție – se desfășoară în etape bine decupate regizoral, într-un crescendo ce atinge acuități tragice, posibilele accente de comedie pierzându-se, intenționat sau nu, păstrându-se însă conturarea cinismului și prostiei reprezentanților ordinii publice.

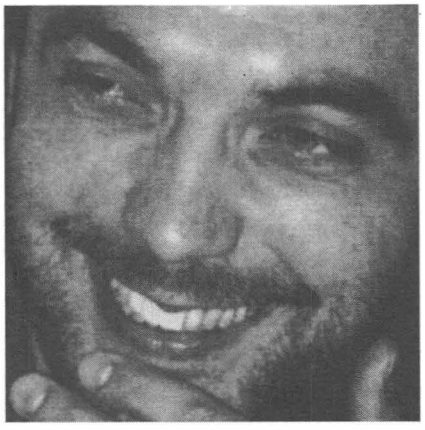
În vizibilă maturizare artistică, tânărul Cosmin Crețu a parcurs drumul lui Josef Pavlicek spre alienare cu mijloace de un intens dramatism, de o veridicitate emoțională aproape dureroasă. S-ar putea găsi aici un argument în favoarea acordării unui spor de periculozitate pentru munca actorului.

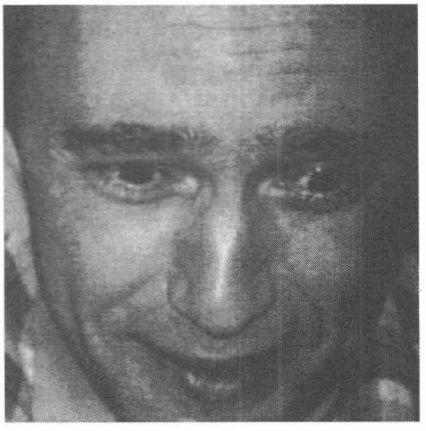
Personaje veridice realizează Anca Alecsandra (sobră și sensibilă în *Menajera*), Mircea Crețu (amestec de cinism pervers și brutalitate în *Comisar*), Livius Rus (pitoresc dar și complex în *Cetlièka*), George Păunescu (*Doctorul* servil și imbecil), Violeta Crețu (*Logodnica*), precum și Vasile Toma, Marius Nănău și ceilalți membri ai distribuției, conduși de tânărul regizor cu mână sigură și limpezime în intenții.

SPECTACOLE

Ioana ICHIM

Episod din lupta pentru locul propriu





În anii de facultate petrecuți în sălile de curs, de repetiții sau pe culoarele Academiei de Teatru, am auzit de nenumărate ori discutându-se despre faptul că singura șansă de a „reuși" a tinerelor generații de actori sau regizori, este aceea de a lucra împreună pe scene profesioniste.

Și, într-adevăr, acest lucru pare să fie susținut de multe dintre montările lui Vlad Massaci sau ale Ancăi Colțeanu, spre exemplu, care, încă de la debutul lor ca regizori în teatru, au lucrat cu colegii lor de generație.

Pentru mine, însă, cel mai elocvent exemplu îl constituie cuplul Dan Tudor–Vasile Toma; chiar dacă nu au fost colegi de clasă, amândoi au învățat ce înseamnă teatrul, actoria, lupta, viața pentru și pe scenă de la același *Om* – regizorul și profesorul Cătălin Naum.

Spectacolul *Păcală și Popa*, montat și jucat de ei doi după un scenariu propriu, a fost prezentat în premieră pe scena Teatrului de Vară din Costinești în cadrul Galei Tânărului Actor (1–5 septembrie 1998), unde spectacolul lor a primit Marele Premiu la secțiunea grup. De ce? Pentru că în doar o oră de spectacol, pe o scenă practic goală (doar câteva obiecte de recuzită utilizate cu multă inventivitate), cu peste 700 de oameni care-i urmăreau, cei doi au reușit performanța de a crea o lume de poveste cu multe personaje (femei și bărbați), de a umple scena și amfiteatrul cu muzica (mult folclor autentic), cu energia și, mai ales, cu hohotele de râs ale celor care-i priveau.

Actori cu experiență în spate, se lasă furați uneori de dorința de „a revizui și adăugi" cu replici ori gesturi de un umor facil pentru a stârni buna dispoziție a unui public mult mai larg (desigur în detrimentul ironiei subtile, de pildă, mult mai greu accesibile). La fel s-a întâmplat și cu spectacolul celor doi actori, căci spectacolul, preluat ulterior de Teatrul Național din Timișoara, a suferit o serie de astfel de „revizuiri și adăugiri". Totuși, dincolo de acestea, *Păcală și Popa* își păstrează savoarea poveștii îmbogățită clipă de clipă de talentul și farmecul celor doi protagoniști: Vasile Toma și Dan Tudor.

SPECTACOLE

Irina IONESCU

Din existența Teatrului Inexistent

Fundația „Teatrul Inexistent" a prezentat în rotonda Muzeului Literaturii Române spectacolul *Să zbori spre Paradis*, în regia Teodorei Herghelegiu. Regizoarea nu se află la prima încercare de a folosi pentru spectacolele sale spații neconvenționale. A mai prezentat, cu titlu experimental, spectacole în cluburi sau centre culturale, contribuind astfel la diversificarea publicului de teatru bucureștean.

Spectacolul *Să zbori spre Paradis* a fost dedicat acelora care „n-au mai putut să se revolte" și care ne-au părăsit, prin propria lor voință, mult prea devreme, persoane care „au schimbat Finalul, nemulțumite de scenariul propriului destin". Astfel, montarea s-a bucurat de „prezența spirituală" a unor foști studenți ai Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" – București, și a unor prieteni ai realizatorilor printre care: Anta Raluca

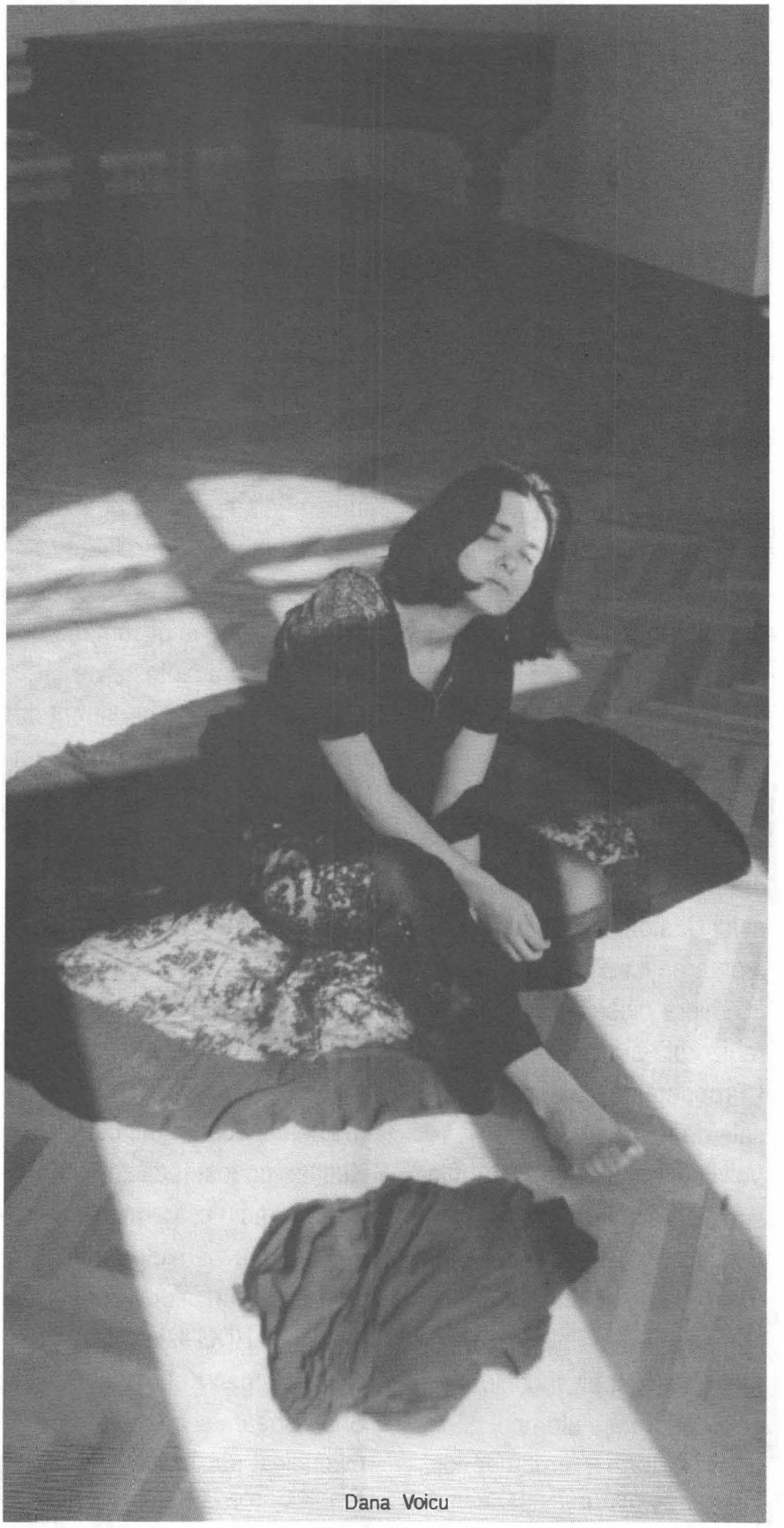
Buzinschi, Csila Buzaş, Constantin Damian, Daniela Săuleac, Denis Samoşkin, Alexandra Aridriță.

Să zbori spre Paradis s-a dorit a fi o reprezentație incomodă pentru spectatori. Agresivitatea s-a materializat într-un şir de întrebări, la prima vedere retorice, menite să demonstreze, fără drept de apel, nepăsarea noastră a tuturor, nepăsare venită din egoismul dominant în acest sfârşit de secol.

Montarea s-a bazat pe reuşita jocului actoricesc, pe complicitatea publicului, pe nevoia acestuia de a comunica, multe momente fiind susținute, inventate sau transformate de spectatori.

Unică interpretă, actrița Dana Voicu a reprezentat scenic o posibilă reîncarnare a lui Edith Piaf, un personaj constrâns să supraviețuiască folosindu-şi din plin puterea de fabulație şi simțurile artistice. Protagonista a traversat în interpretarea monologului său şi stridența inerentă societății contemporane, dar şi extazul întâlnirii cu muzica, cu poezia sau cu visurile de-o viață.

Dincolo de „bâlbele", de „stângăciile", de emoțiile inerente oricărei apariții scenice, emoții dublate aici de evocarea unor ființe dragi care nu vor fi niciodată „exilate la o margine de amintire", realizatorii spectacolului au meritul de a fi produs o formulă viabilă.



Dana Voicu

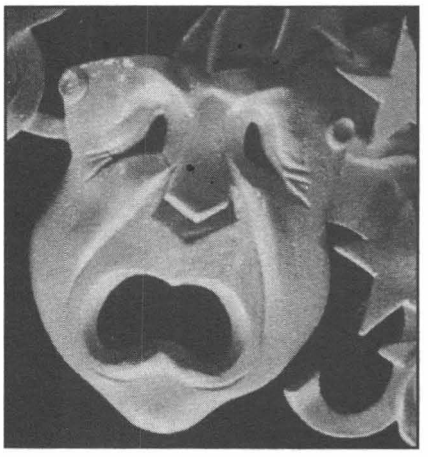
SPECTACOLE

Corespondenţă din Germania

William TOTOK

Un altfel de „Richard al II-lea"

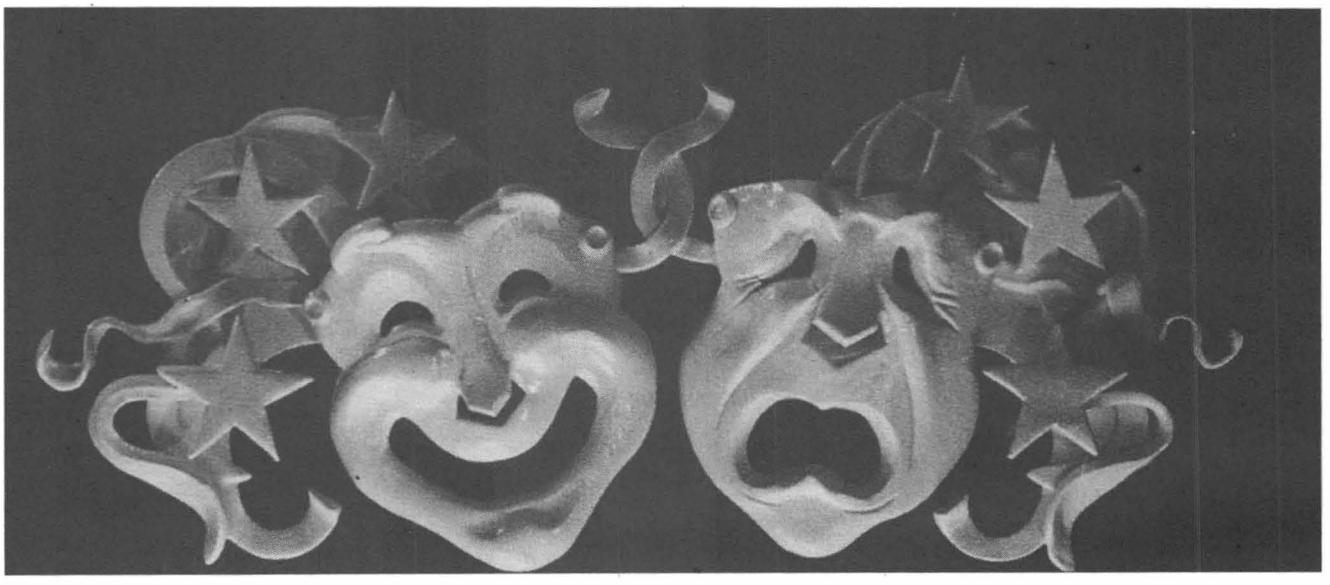
Ce regizor de teatru, care se respectă, nu vrea să monteze un Shakespeare? Probabil, că fiecare. Şi directorul teatrului berlinez Volksbühne, regizorul teribilist Frank Castorf, l-a descoperit pe Shakespeare. Nu numai cu o singură piesă, ci chiar cu şase din ciclul dramelor istorice ale marelui dramaturg. Proiectul îndrăzneţ al lui Castorf a debutat cu montarea lui *Richard al II-lea*. Premiera piesei, căreia regizorul i-a aplicat subtitlul („Proprietatea") a avut loc nu în sala de teatru de la Volksbühne, ci într-o sală mică, special amenajată în aşa-numitul „Prater" din Berlinul de Est. Sala de spectacole a fost amenajată după modelul teatrului „Globe". Înconjuraţi de cele două etaje ale unui octogon, format din 36 de loji, în care se află publicul, actorii joacă într-un soi de manej. În fiecare lojă spectatorii găsesc 2–3 volume din operele lui Marx şi Engels, dar şi câteva exemplare ale unor romane de duzină. Loja aminteşte pe undeva de un compartiment de tren şi, în acelaşi timp, şi de un cinematograf porno. Nu lipsesc nici perdelele, care în timpul spectacolului pot fi trase.
Şi într-adevăr, mai mulţi spectatori au şi tras perdelele. Nu din pricina fumului provocat de o mănuşă regală, aruncată pe un reşou electric încins, ci în momentul apariţiei lui Jürgen Kuttner, un fost redactor la un post de radio estgerman, despre care ziarele au relatat că ar fi fost un informator al securităţii RDG–iste, Stasi. Dar ce are Jürgen Kuttner cu Shakespeare şi ce avea el de comunicat publicului? Regizorul Frank Castorf l-a desemnat pe Kuttner să explice spectatorilor sensul abscons al piesei radical actualizate. Lumea nu prea a înţeles explicaţiile, dar şi-a dat seama că „moderatorul", precum este prezentat în caietul–program, are misiunea să comunice celor prezenţi că războaiele de la sfârşitul evului mediu britanic marchează, de fapt, începutul capitalismului şi al exploatării omului de către om. Explicaţii suplimentare oferă caietul–program, care reproduce un larg fragment din *Capitalul* lui Marx. În acest fragment Marx descrie procesul de acumulare primitivă de capital. După opinia regizorului Frank Castorf procesul istoric descris de Marx nu s-a încheiat, ci continuă prin concentrarea averilor în mâinile unei minorităţi – în dauna majorităţii exploatate. Pe baza unor analogii transparente, Castorf a încercat să



demonstreze prin *Richard al II-lea* că realitatea politică și socială descrisă de Shakespeare nu și-a pierdut actualitatea. Aluziile transparente la realitatea imediată au fost aplaudate de admiratorii est-germani ai lui Frank Castorf, considerat un fel de guru intelectual al publicului răsăritean nostalgic, frustrat și dezamăgit. Același segment al publicului a salutat și apariția fostului redactor radio, Jürgen Kuttner. Pentru alții prezența lui Kuttner a constituit o provocare politică. Manifestându-și dezaprobarea față de acest gest regizoral, ei s-au retras în spatele perdelelor.

Pentru a evidenția și mai mult apropierea de lumea contemporană a dramei *Richard al II-lea*, Frank Castorf a schimbat textul original, a inclus pasaje vorbite în argou berlinez, a folosit ca fundal sonor muzică modernă, i-a îmbrăcat pe actori în haine uzate, purtate astăzi de oameni mai puțin înstăriți. Încercând să-l transforme pe Shakespeare în „contemporanul nostru", regizorul i-a metamorfozat mesajul, schimbându-l într-o caricatură politică. Regele apare cu mască de gaze, regina fredonează un șlagăr, iar curtenii din suita monarhului gătesc o ciorbă pe reșoul electric. Totul corespunde manierei tipice pentru mai toate montările regizorului estgerman. Dacă în R.D.G. schimbarea arbitrară a unui text clasic, de pildă, constituia o adevărată provocare pentru cenzori, astăzi același gest nu mai scandalizează pe nimeni.

Echipa excelentă de actori, care a urmat cu strictețe indicațiile regizorului, a făcut, totuși, din acest spectacol îndoielnic un eveniment artistic. În lunile următoare vor urma piesele *Henric al IV-lea, al V-lea* și *al VI-lea*, și încă odată *Richard al II-lea*. Deși viitoarele montări nu vor fi realizate numai de Castorf, el și-a rezervat bagheta de dirijor principal, alegând deja și subtitlurile formulate în aceeași manieră elocventă, proletcultist–avangardistă: *Lucrătorul*, *Trădarea*, *Cazanul*, *Paradisul* și *Progresul*. Castorf vrea să demonstreze că dramele istorice ale lui Shakespeare nu sunt altceva decât o formă incipientă a unor seriale de televiziune. De aceea el vorbește și despre un „serial postmedial", în care certurile dinastice de odinioară sunt modificate, actualizate și adaptate la realitatea cotidiană de astăzi.



O „catastrofă organizată"

Republica de la Berlin este o nouă piesă montată în capitala germană la același teatru estberlinez Volksbühne. Piesa a fost scrisă și pusă în scenă de tânărul regizor, Christoph Schlingensief. Acesta a fondat vara trecută un partid alternativ, numit „Șansa 2000", care a participat și la alegerile parlamentare din octombrie. Piesele montate până acum de Schlingensief sunt un amestec straniu de cinism politic și cabaret anarhic. Amintim doar două titluri: *100 de ani de existență a Uniunii Creștin-Democrate sau un joc fără frontiere* și, *Rocky Dutschke*. În prima piesă regizorul atacă conservatorismul creștin-democraților, iar în cealaltă face un rechizitoriu generației de la 1968, reprezentată în Germania de figura liderului studenților contestatari, Rudy Dutschke.

Acum Christoph Schlingensief s-a oprit asupra cuplului Schröder. Gerhard și Doris Schröder. Acțiunea se petrece în locuința cancelarului și apoi în Namibia, fosta colonie germană din Africa de sud-vest. Cancelarul este zugrăvit în cele mai sumbre culori, iar pe Doris regizorul o compară cu cineasta nazistă, Leni Riefenstahl. Pe lângă cei doi protagoniști ai vieții politice, pe scena teatrului mai apar și alte personaje publice, ca ministrul de externe, Fischer, ministrul din cancelariatul federal, Hombach (îmbrăcat sumar) și scriitorul Martin Walser. Dialogurile absurde ale acestor personaje sunt dublate de un potop de imagini filmate, respectiv televizate. În acest context apare și execuția cuplului Ceaușescu. Muzica din *Inelul Nibelungilor* al lui Richard Wagner acoperă, în sfârșit, această „catastrofă organizată", precum scria sarcastic un critic de teatru.

Coperta I: *Olga Tudorache în „Regina mamă" de Santelli.*
Foto: Mihai Cratofil

Coperta II: *Ovidiu Crișan în „Crima din strada Lanzione" de Laliche*

Coperta III: *Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc în „Vizita bătrânei doamne" de Dürrenmatt*

Coperta IV: Regizorul *Andrei Șerban* căruia i s-a conferit de curând Premiul pentru excelență în cultura română, acordat de Academia Română, Fundația pentru Știință și artă și Trustul de Presă „Curentul"

SUMAR

1 Editorial

2 Post-scriptum subiectiv la Gala Premiilor UNITER

3 Teatrul Național Craiova

4 Antonin Artaud

5 Teatrul din memorie

6 Rememorări din documente de arhivă

7 Spectacole

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 5-6/1999

Board:
Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)
Mircia Dumitrescu
(viziune grafică)

Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim
Elena Martonos
Octavian Saiu

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Oana Ştefănescu în „Nopţile călugăriţei portugheze", Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ

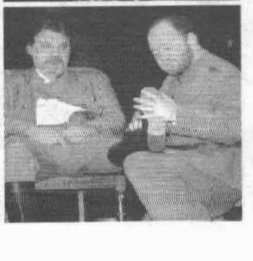
2 Florin Mircea, Teodor Corban, Emil Coşeru în „Aşteptându-l pe Godot", Teatrul Naţional din Iaşi

3 Alexandru Jitea, Constantin Cotimanis, Valentin Teodosiu în „Aşteptându-l pe Godot" de Beckett, Teatrul „Notara"

4 Scenă din spectacolul „Costumele" în regia lui Dan Puric, Teatrul „Notara"

5 Silviu Geamănu şi Vlad Zamfirescu în „Tacâmuri de pui" de Spiró György, Teatrul „Bulandra"

6 Iarina Demian în „Trei femei înalte" de Edward Albee, Teatrul de Comedie



7 Doru Ana şi Mihai Constantin în „Woyzeck" de G. Buchner Teatrul „Bulandra"

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676